

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE LETRAS
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA



A arte da moldura em Portugal durante a Idade Moderna
(Séculos XVI – XVIII)

Ana Raquel dos Santos Machado

Dissertação de Mestrado em Arte, Património e Teoria do Restauro

2014

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE LETRAS
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA



A arte da moldura em Portugal durante a Idade Moderna
(Séculos XVI – XVIII)

Ana Raquel dos Santos Machado

Dissertação orientada pelo Professor Doutor Vítor Serrão e co-orientada pelo Dr.
Miguel Cabral de Moncada

Mestrado em Arte, Património e Teoria do Restauro

2014

Este trabalho não segue o Novo Acordo Ortográfico.

*«Não basta abrir a janela
Para ver os campos e o rio.
Não é bastante não ser cego
Para ver as árvores e as flores.
É preciso também não ter filosofia nenhuma.
Com filosofia não há árvores: há ideias apenas.
Há só cada um de nós, como uma cave.
Há só uma janela fechada, e todo o mundo lá fora;
E um sonho do que se poderia ver se a janela se abrisse,
Que nunca é o que se vê quando se abre a janela. [...]».*

Alberto Caeiro, *Poemas Inconjuntos*, 1925.



Resumo

A presente dissertação de Mestrado tem como principal objecto de estudo a arte da moldura em Portugal. A cronologia remonta à Idade Moderna portuguesa, relacionando dois domínios de investigação, histórica e artística, cujos objectivos principais consistem na identificação de diferentes tipologias de moldura, assim como na caracterização de elementos decorativos desta arte.

A moldura existe desde que as obras de arte existem. A necessidade de limitar espaços, criando leituras de transição, assim como a protecção são as suas primordiais funções. Assim, sendo trocadas, desmontadas, reaproveitadas, as molduras sofreram deslocamentos, desapropriações e novas utilizações.

Trata-se de um tema pouco estudado, negligenciado pela historiografia de arte portuguesa. Por isso, conscienciosos da amplitude do tema, propomo-nos não mapear todas as existências, mas sim a analisar estudos de caso, concretamente a produção em madeira. Em suma, pretende-se obter uma “visão de conjunto” do que foi a produção da arte da moldura entre século XVI e o século XVIII.

Nesta medida, o trabalho está dividido em cinco partes. O primeiro capítulo diz respeito ao levantamento histórico da moldura propriamente dita, desde as suas origens até à sua autonomização. O segundo capítulo, dedicado aos materiais e ao ofício, aborda a moldura na sua componente de material físico. O terceiro capítulo explora a questão da relação das molduras com as obras que enquadram. O penúltimo capítulo caracteriza as tipologias de molduras destacadas para o período estudado. O quinto e último capítulo finaliza com a apresentação de elementos decorativos presentes nas molduras.

Palavras-chave: molduras, pintura, Idade Moderna.

Abstract

This dissertation Master's degree has as main object of study the art of the picture frame, in Portugal. The chronology dates back to the Portuguese Modern age, connecting two researching areas: the historical and the artistically area, which main aims are based on the identification of the different types of frame, as well as in decorative elements of this art characterization.

The frame has been around since the works of art exists. The needs of limiting spaces creating transition readings, as well as the protection are its primary functions. Therefore because of exchanges, removes, reuses, the frames suffered displacement and dispossession and new uses.

This is an understudied and neglected topic by the Portuguese art historiography. Therefore, conscientious by the breadth of the subject, we propose not to map all stocks, but to analyze study- cases, specifically the production in wood. In short, is wanted an "overview" of what was the art of the frame production between the sixteenth century and the eighteenth century.

To this extent, the work is divided into five chapters. The first will concern to the historical survey of the frame itself, since its origins to its autonomy. The second chapter is devoted to materials and to the craft itself and it approaches the frame as a physical material. The third chapter explores the question of the relation between the frames and the masterpiece that is framed. The penultimate chapter characterizes the typology in frames highlighted for the art period that has been studied. The fifth and last chapter ends this work with a sample from decorative elements that exist in frames.

Key-words: frames, painting, Modern Age.

Índice

Abreviaturas e Siglas (p. 11)

Agradecimentos (p. 13)

Introdução (p. 15)

- A importância do estudo das molduras para a História da Arte Portuguesa (p. 16)

- *Status Quaestionis* (p. 22)
- Objectivos (p. 29)
- Metodologia e Orientação da Investigação (p. 32)

1. Enquadramento Histórico - A arte da moldura em Portugal (p. 36)

1.1. Das origens até à Idade Média em Portugal (p. 37)

1.2. A moldura nas diversas formas artísticas durante a Idade Moderna portuguesa: azulejos, caixotões, tectos, espelhos, pintura mural, etc. (p. 41)

1.3. Autonomização e valorização artística da moldura (p. 48)

2. Materiais e Artistas (p. 50)

2.1. A moldura como material físico (p. 53)

2.1.1. Madeiras portuguesas e de importação (p. 53)

2.1.2. Outros materiais (p. 56)

2.2. Identidade autoral (p. 59)

2.2.1. Traça de molduras: a moldura como arquitectura (p. 59)

2.2.2. Execução: carpinteiros, marceneiros, ensambladores, entalhadores, douradores, pintores-estofadores, pintores de óleo, escultores, etc. (p. 60)

2.3. Produção de molduras – casos de estudo (p. 62)

3. Relação da moldura com a pintura (p. 64)

3.1. A moldura nos seus contextos: o emolduramento (p. 66)

3.2. Relação da moldura com a obra que enquadra (p. 70)

- Estudos de caso: Museu Nacional de Arte Antiga (p. 70)

3.2.1. Original (p. 70)

3.2.2. Não original (p. 72)

4. Tipologias de moldura durante a Idade Moderna em Portugal - reconhecimento e caracterização (p. 74)

4.1. Na margem, para lá e para cá ... (p. 75)

4.1.1 Renascimento (p. 76)

4.1.2. Maneirismo (p. 78)

4.1.3. Barroco (p. 80)

4.1.4. Rococó (p. 82)

4.1.5. Neoclássico (p. 84)

4.2. Perfis de moldura (p. 85)

4.2.1. “*Cassette*” (p. 86)

4.2.2. “*Sansovino*” (p. 87)

4.2.3. “*Maratta*” (p. 89)

4.2.4. Outros (p. 90)

4.3. Tipologias de molduras: caracterização (p. 94)

4.3.1. A moldura como obra de arte autónoma de enquadramento (p. 95)

4.3.2. Arquitectura-moldura (p. 95)

4.3.3. A moldura portátil (p. 99)

4.3.4. A moldura fingida (p. 102)

5. Elementos decorativos (p. 104)

5.1. Figuras e temas antropomórficos (p. 111)

5.2. Figuras de animais (p. 112)

5.3. Elementos geométricos (p. 113)

5.4. Elementos vegetalistas (p. 114)

5.5. Elementos heráldicos (p. 115)

5.6. Outros (p. 116)

Considerações Finais (p. 117)

Bibliografia (p. 121)

Anexos (p. 147)

I – Elenco documental (p. 148)

Documentos (p. 150)

II – Elenco imagético (p. 160)

Desenhos (p. 161)

Gravuras (p. 171)

Fotográfico (p. 174)

Abreviaturas e siglas

alt. - altura

ANTT - Arquivo Nacional da Torre do Tombo

BNP - Biblioteca Nacional de Portugal

c. - cerca de

Cf. - Conferir

cm. - centímetros

col. - colecção

coord. - coordenação de

DDF - Divisão de Documentação Fotográfica

Des. - Desenho

DGARQ - Direcção-Geral de Arquivos

DGEMN - Direcção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais

DGPC - Direcção-Geral do Património Cultural

dir.- direcção de

Doc. - Documento

ed. - editor, edição

FCT - Fundação para a Ciência e Tecnologia

Fig. - Figura

Figs. - Figuras

Grav. - Gravura

Ibidem - mesmo autor, obra e paginação

Idem - mesmo autor e obra

Inv. - inventário

lg. - largura

n.º - número

N.^a Sr.^a - Nossa Senhora

p., pp. - página, páginas

Publ. - Publicado por

S. - Separata

S.d. - Sem data

S.l. - Sem local

Séc. - Século

Sto., Sta. - Santo, Santa

Vd. - Ver

vol. - volume

vols. - volumes

Agradecimentos

Ao Prof. Doutor Vítor Serrão, Director do Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (IHA-FLUL), nosso orientador, um caloroso agradecimento pelo seu apoio incansável, não podendo deixar de salientar os importantes debates e a sua supervisão perseverante durante todo o trabalho.

Ao Dr. Miguel Cabral de Moncada, nosso co-orientador, pela sua constante disponibilidade, pareceres e esclarecimento de dúvidas. Ainda uma palavra de agradecimento a toda a bibliografia cedida, assim como na orientação levada a cabo durante a execução deste trabalho.

Aos Professores do Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa: Professora Doutora Clara Moura Soares, Professor Doutor Fernando Grilo, Professor Doutor Luís Afonso, Professora Doutora Maria João Neto e Professora Doutora Teresa Leonor do Vale, pelas sugestões no decorrer desta dissertação de Mestrado.

Ao Doutor Joaquim Oliveira Caetano, pela sua atenção e disponibilidade na cedência de um Caderno de inventário de Molduras para consulta, presente no Museu Nacional de Arte Antiga, assim como na sugestão de importantes orientações bibliográficas.

À Dr.^a Isabel Arguelles Gil, do *Atelier de Moldura*, pela sua atenção, simpatia e por nos ter aberto as portas da sua loja, cedendo bibliografia sobre o tema, a par das inúmeras conversas.

À Dr.^a Cláudia Pereira, da DGPC/ Arquivo Técnico, pela facilidade e rapidez com que nos deixou aceder aos diversos Relatórios de Restauro, também pela sua atenção aquando da consulta dos mesmos.

Ao Dr. Luís Montalvão, responsável pela Biblioteca /Museu Nacional de Arte Antiga, pela sua atenção e esclarecimento de dúvidas sobre alguns dos arquivos aí presentes.

À Dr.^a Alexandra Markl, do Gabinete de Desenhos e Gravuras /Museu Nacional de Arte Antiga, pela atenção com que nos recebeu.

À Dr.^a Élis Marçal pela transmissão de conhecimentos sobre a arte da moldura, no que respeita à conservação e restauro.

À Doutora Rosário Salema de Carvalho, do IHA-FLUL, que pelos seus conhecimentos na área da Azulejaria nos ajudou a compreender melhor esta arte.

Seguem-se todos aqueles que me apoiaram nesta demanda, técnicos e responsáveis por museus e igrejas, que foram disponibilizando arquivos e colecções, apoiando na análise de informações e fomentando o debate de ideias. Uma menção especial às funcionárias do Museu dos Biscaínhos e Museu Pio XII, em Braga, pela simpatia com que nos receberam e nos permitiram contactar com os exemplares pictóricos.

Ao longo desta dissertação, em que me cruzei com tantos sonhos, ilusões e desilusões, foram os meus amigos e a minha família que me acompanharam. A eles, o meu mais sincero agradecimento.

INTRODUÇÃO

- A IMPORTÂNCIA DO ESTUDO DAS MOLDURAS PARA A HISTÓRIA DA ARTE PORTUGUESA

A moldura é uma condição *sine qua non* a pintura antiga não pode ser entendida e admirada. A importância da moldura está relacionada com o limite e a fronteira que proporciona às obras de arte; com a informação histórica que transmite, assim como é considerada um elemento de conservação da obra emoldurada.

Surge como separadora do mundo real da ficção, onde a obra deixada pelo artista, neste caso a pintura, ao ser enquadrada ou emoldurada, permite que a imagem possa ser definida e destacada do meio em que se encontra. Ortega y Gasset no seu ensaio, *Meditación sobre el Marco*, afirma que qualquer obra de arte reclama a sua roupa adequada, ou seja a sua moldura: “*Un cuadro sin marco tiene el aire de un hombre expoliado y desnudo (...) No puede faltarle el uno al otro (...) Su contenido parece derramarse por los cuatro lados del lienzo y deshacerse en la atmósfera*”.¹

Um tema pouco estudado pela História da Arte portuguesa merece, a nosso ver, mais tratamento e destaque dentro da historiografia. O aspecto histórico e artístico, a análise *in loco* do objecto, os critérios de conservação e restauro e até às exigências expositivas actuais são algumas das vias pelas quais podemos investigar e problematizar esta temática.

Por estas e outras razões, cremos que o estudo das molduras em Portugal merece novos contornos. Durante séculos, foram retiradas às pinturas as molduras originais substituídas por outras aparentemente melhores do que as anteriores.² Como consequência, perderam-se as memórias dos objectos relacionando-se ainda com a falta de informação histórica sobre construtores e molduras.³

¹ Cf. ORTEGA Y GASSET, José, “Meditación del Marco”, in *El Espectador*, tomo III, Editorial Calpe, Madrid, 1921, pp. 201- 202.

² Vd. TIEMBLO, María Pía Timón, *El marco en España Del mundo romano al inicio del modernismo*, Publicaciones Europeas de Arte, 2002, p. 19.

³ “ (...) L’histoire de l’encadrement est l’un des domaines les plus obscurs de l’histoire de l’art (...) Le cadre transforme l’oeuvre du peintre – panneau ou toile montée sur un cadre à clavettes – en un objet aisé à déplacer, qu’on peut accrocher au mur. Le cadre contribue à l’effet du tableau, et à l’impression qu’il produit sur nous. A changer de cadre, le tableau semblera très différent. Ainsi, bien qu’il soit amovible, le cadre est à considérer comme une partie intégrante du tableau qui influence (sinon

Não só pelas funções que acima enunciámos, como pela relação intrínseca que estabelece com as pinturas, umas não existem sem as outras, as molduras assumem dentro da História da Arte grande relevância. Uma arte que carece de especialistas, tanto em museus como no meio académico⁴, a moldura está vinculada à pintura, portanto o estudo da pintura reclama o estudo complementar da moldura.

Historicamente, a concepção dos enquadramentos está presente nas mais variadas manifestações artísticas. A moldura é o sustento físico da obra que enquadra, cremos portanto que o seu uso se generalizou na Grécia a partir do século IV a.C., protegendo a pintura e assegurando a sua estabilidade física⁵. Um rebordo decorativo que separa o motivo representado do exterior, tanto nas pinturas parietais como em mosaicos, etc. Acrescentamos ainda que, alguns textos históricos já referem as molduras e a sua importância para a pintura, assim como no diálogo com o meio envolvente.

Num primeiro momento, iniciaremos a nossa incursão com a contextualização da arte da moldura em Portugal, passando pelo Renascimento, Maneirismo, Barroco e Neoclássico. As molduras deixaram as suas marcas, seguindo tendências e criando novos enquadramentos. Os artistas aliavam à sua arte técnicas de execução criando verdadeiras obras de arte.

Um dos grandes dilemas para o investigador consiste em saber se a moldura é ou não original. A maioria das madeiras são vítimas do tempo e de outros agentes que provocam estragos nas suas estruturas. Também a reutilização de molduras provenientes de outras obras de época exigem uma demorada observação, nomeadamente através dos sistemas de montagem.

As molduras expostas nos museus, na sua generalidade, apresentam apenas a moldura pelo seu verso, estando o reverso encostado à parede, o que não permite ao visitante

determine) son aspect. (...) Un nouveau cadre met ces valeurs en évidence. Le choix du cadre est un acte d'apotion culturelle par lequel un élément d'une autre époque est incorporé à une civilisation donnée. (...).”, Cf. THIEL, P. J. J. van, “Éloge du cadre la pratique hollandaise”, *Revue de l'art*, n.º 76, 1987, p. 32.

⁴ Vd. Editorial, *Revue de l'Art*, n.º 76, Paris, 1987, p. 5. No estrangeiro, já existem vários conservadores de museus especializados na arte da moldura, como Nicholas Penny, The National Gallery, ou D. Gene Karraker, J. Paul Getty Museum.

⁵ Vd. MARMELEIRA, José, “À volta da arte”, *L+arte*, n.º 54, Novembro 2008, Lisboa, p. 52.

observar o objecto no seu todo.⁶ Os catálogos raramente as mencionam ou incluem a sua fotografia, as pinturas são fotografadas desmembradas das suas molduras e a descrição das molduras é inexistente.⁷ É claro que, no caso de dípticos ou retábulos, a moldura como parte integrante é incluída obrigatoriamente, ainda assim, mais uma vez não se inclui descrição sobre o emolduramento. Mas não é só em Portugal que esta arte carece de estudos, é ainda recorrente a falta que a moldura faz ao não ser fotografada em conjunto com a pintura e incluída em catálogos, roteiros e outros artigos. A moldura pode retirar ou acrescentar valor, a sua presença é indispensável, é certo, é seguramente um dos objectos mais visíveis dentro de uma colecção, contudo continua esquecida, como um elemento invisível.

Este trabalho que contempla trezentos anos – séculos XVI a XVIII -, segue as tendências daquilo que foi a produção de moldura. Para ilustrar utilizaremos alguns exemplos de pinturas de artistas portugueses, mas não só, incluiremos sempre que necessário, artistas de outras nacionalidades.

A primordial função da moldura é a protecção da obra emoldurada, protegendo a pintura. No entanto, a moldura também pode ser um factor de valorização da última. Identificaremos as molduras, centrando-nos em dois momentos concretos: estrutura formal e motivos ornamentais. O critério, claro está, relacionado com a natureza de um trabalho académico deste género, segue apenas duas das vias pelas quais se podem chegar até às molduras.

Os exemplos apresentados das estruturas das molduras, convencionadas com nomenclaturas específicas que adiante clarificaremos, correspondem a um esforço, tanto quanto nos foi possível, de reconhecimento e caracterização. Terminaremos a nossa incursão pelos motivos decorativos que caracterizam as molduras desta época.

A moldura, objecto artístico autónomo, é uma fonte de informação histórica. A simples análise do suporte permite ao investigador tirar algumas ilações. A espécie de madeira

⁶ O Museu dos Biscainhos, em Braga, tem na sua colecção várias pinturas expostas em cavalete, talvez por falta de condições expositivas, é certo, contudo permite-nos circundar toda a obra e visualizar o seu emolduramento, e até mesmo, no caso de uma obra exposta sem moldura, avaliar a importância que uma moldura faria para aquele objecto de arte.

⁷ O catálogo *Museu Nacional de Arte Antiga Lisboa*, Hirmer Verlag Munchen, Alemanha 1999, concede às molduras destaque, mencionando-as e fotografando-as, tendo o assunto ficado ao cargo da Dr.^a Élis Marçal, conforme se verifica na informação técnica do volume.

utilizada dá-nos informação sobre o seu local de origem, podendo ser nacional ou não. Também o reverso, aliado a uma análise detalhada do verso, permite-nos avaliar por exemplo, os elementos de suspensão das obras, assim como a montagem (união das peças de madeira), oferecendo dados precisos sobre as técnicas de uma determinada época. As marcas e as inscrições podem situar-se tanto no anverso como no reverso, ainda serem de época ou posteriores⁸ contudo, contêm informações importantes como o nome do pintor ou a data de execução da obra.

Não é apenas a moldura que contribui para a análise histórica de si própria, mas também, em alguns casos, está intimamente ligada á pintura que enquadra sendo a sua continuidade, ou ainda os próprios elementos decorativos estão ligados às composições pictóricas. Os elementos de heráldica, por exemplo, presentes nas molduras de século XVIII, onde coroas e escudos invadem as molduras conotando o estatuto dos seus retratados.

A moldura é uma chave de leitura e de compreensão das pinturas, quer seja do ponto de vista estético, com a evolução do gosto, quer seja do ponto de vista funcional, relacionando as suas funções com as estruturas que se foram desenvolvendo. É um elemento identificativo de culturas.

As suas funções, combinadas com diferentes estilos, materiais e técnicas, dão origem a inúmeras tipologias. Em séculos anteriores não era comum ver-se a pintura sem moldura, hoje em dia sim, a arte contemporânea reclama uma espécie “morte da moldura”. Para se compreender a história das molduras é necessário ter-se conhecimentos das mais variadas artes. As molduras pertencem a história do mobiliário como à história da pintura.⁹ Não esquecendo a relação que existe entre arquitectura,

⁸ Sabe-se que durante algum tempo, era comum nos museus colocar-se placas, regra geral, ao centro da moldura, na parte inferior, identificativas da obra exposta, indicando artista, título da obra e data. A moldura era não só o suporte da obra, mas também a sinalética que se fazia sentir nos museus. Através destas placas, que ainda hoje subsistem, um pouco por todo o país, muitas vezes encontramos erradas atribuições, e aqui reforçamos mais uma vez a informação histórica que a moldura acarreta, faz parte da história da obra e da moldura.

⁹ “*A la différence des meubles, les cadres ont généralement conserve le plus strict anonymat: si on connaît les ornementistes don’t s’inspirèrent leurs créateurs, les noms de ces derniers (ils ne constituaient d’ailleurs pas une corporation) restent un mystère.*” Cf. NARBAÏTS, Xavier, “Le Trianon de Bagatelle bien encadré”, *L’oeil*, n. ° 435 (Outubro), Lausanne, 1991, p.30.

mobiliário e decoração de interiores, a moldura participou activamente nestes três campos, sendo recorrente o seu uso.¹⁰

A moldura é comparável a uma borda que contém e isola a pintura. É esta borda, este enquadramento que nos permite individualizar o objecto artístico. É necessário que a importância dada à moldura enquanto objecto de arte, deixe de ser acessória para alcançar uma autonomia e valorização dentro da historiografia da arte portuguesa.

Uma característica que dificulta a datação de molduras é a permanência de um estilo durante muito tempo, atravessando séculos. Algumas tipologias foram contínuas usando as mesmas técnicas e elementos decorativos. Quanto aos emolduramentos posteriores, onde por exemplo, uma pintura de século XVI é emoldurada com enquadramento posterior, ainda que exista harmonia, o contexto da obra fica assim descontextualizado, passamos a expressão.¹¹ Se essa história não é contada, a compreensão da obra de arte enquanto objecto total, fica comprometida. Contudo, partilhamos a opinião de que a história das obras de arte deve ser contada tal como foi, com todas as fatalidades de que foi alvo e até dos seus melhores momentos.

Surpreende-nos a diferença de estudos a respeito deste tema, em comparação com outros países, como Itália, França ou Inglaterra. O estudo das molduras é relativamente recente. Existem estudos e trabalhos importantíssimos no contexto da História da Arte, contudo, a inventariação e catalogação das artes decorativas foram inexistentes durante

¹⁰ “ (...) *L’ histoire des cadres ne peut donc être séparée de celle du changement de la fonction des tableaux: liés auparavant à la liturgie et classes typologiquement, ils sont finalement devenus des «meubles». En passant par les galeries des châteaux et les salles d’exposition des habitations aristocratiques, par un faste lié à la classe sociale, par les thèmes humanistes des peintures, les tableaux se sont diversifiés et sont devenus un vaste catalogue des traditions académiques. La création de galeries ouvertes au public coïncide avec l’ époque des Lumières, mais c’est également le début de la liberté des thèmes, le bon plaisir dans ce que chacun accroche chez soi. Si on décrit ce processus de nivellement des fonctions en termes de genres artistiques, on constate jusqu’à la fin du Moyen Age la prédominance d’une liaison avec l’architecture, d’une phase pour ainsi dire «sculpturale», pendant laquelle les tableaux importants étaient entourés d’un cadre qui par son répertoire de formes, mettait leur signification en relief. (...)*” Cf. GRIMM, Claus, “Histoire du cadre un panorama”, *Revue de l’Art*, n.º 76, 1987, p. 16.

¹¹ “Context is, of course, of vital importance, but to see a van Dyck in a Georgian rococo frame, or a Pre-Raphaelite narrative picture in a genuine Italian cinquecento tabernacle frame can give us insights into the cross-fertilization of ideas that are at the very center of art history.” Cf. JACKSON-STOPS, Gervase, “English picture frames and their makers”, *Antiques*, Nova Iorque, vol. 133, n.º 1, 1988, p. 233.

muito tempo. Os próprios historiadores de arte sempre relegaram a arte da moldura para um segundo plano, sendo as últimas a ser estudadas ou mencionadas.¹²

Estabelece-se uma relação de prioridade com as características estéticas, uma vez que os modelos se vão reproduzem em épocas diferentes, tomando novos atributos e retomando outros. É numa perspectiva de História da Arte que pretendemos levar a cabo este estudo, recorrendo sempre que possível as fontes documentais. A moldura, tal como a escultura ou a arquitectura, segue uma ténue linha cronológica dentro da História dos factos artísticos. Ou seja, sabemos que a cada movimento artístico corresponderá sensivelmente um estilo de moldura, associando quer os elementos decorativos quer a forma das estruturas a um determinado momento histórico.

Este trabalho que procura encontrar e devolver a identidade das molduras perdidas resultará em determinados momentos como um guia de estilos, naquilo que consideramos um roteiro dentro da Idade Moderna em Portugal. As molduras serão agrupadas por estilos, evitando uma ordem cronológica e geográfica, uma vez que pela sua própria natureza as molduras se desviam das linhas cronológicas.

¹² Vd. JACKSON-STOPS, Gervase, “English picture frames and their makers”, *Antiques*, Nova Iorque, vol. 133, n. ° 1, 1988, p. 233.

Status Quaestionis

“Segue há séculos, de forma discreta, a evolução da pintura. Por vezes, faz parte da própria obra de arte, embora na maioria dos casos se confina a um lugar bem visível e até periférico. Mais recentemente passou a ser objecto de colecção. Para lá dos seus diferentes usos, continua a ser procurada para aquilo que determinou o seu nascimento: a função de delimitar e proteger a obra. Falamos aqui, claro está, da moldura.”¹³

Estamos perante uma temática pouco aprofundada, ainda que através de outras formas artísticas, como a pintura e escultura, possamos chegar a alguns indícios e conhecer mais sobre a arte da moldura.

O tema Moldura não tem sido estudado pelos historiadores de arte em Portugal senão de maneira acessória, vendo-a tão-só como complemento decorativo (e, mesmo nesse papel, algo negligenciado). Apesar disso, cremos que a arte da moldura assumiu na produção artística da Idade Moderna um papel de grande relevância.

Já no contexto da arte espanhola, existe trabalho desenvolvido a este respeito, pelo qual nos guiámos em termos teórico-metodológicos. As molduras são aquilo que mais em comum têm as pinturas. Estudá-las e entendê-las torna-se um trabalho difícil, sobretudo pela falta de informação sobre as mesmas.

Para muitas obras, a moldura pode afectar profundamente. Pode acrescentar ou retirar “valor”. Sabe-se que tecnicamente a moldura é um suporte de protecção, prevenindo empenamentos, assim como possibilita o transporte sem contacto directo com a obra que enquadra.

A moldura é como que um limite, um espaço bem definido. Ainda assim surge outro problema, a relação não só da moldura com a pintura, mas com o próprio espaço envolvente, as molduras criam uma transição visual entre as obras. As molduras podem ser vistas de dois modos claros: partes intrínsecas das obras e nada ter a ver com o

¹³ Cf. MARMELEIRA, José, “À volta da arte”, *L+arte*, n.º 54, Novembro 2008, Lisboa, p. 52.

espaço envolvente, ou ainda serem pensadas directamente com o ambiente que as envolve, estando intimamente ligadas ao mobiliário das casas.

Para se compreenderem as técnicas e enfrentar os problemas que uma temática destas encerra, deve examinar-se o desenvolvimento histórico da própria pintura para se perceber o papel que a moldura vai assumir época a época. As molduras, como documentos históricos e artísticos, oferecem-nos marcos de referência para a sua leitura e entendimento dentro da História da Arte. A moldura demonstra uma frente individualizante, um trabalho de desenho preparatório, revelando que escolher uma moldura é um acto de gosto, um acto subjectivo.

Baseia-se a capacidade de identificar e autenticar molduras no conhecimento de cada período, tendo como referentes: tipos de mobiliário, condições religiosas e sociais, estilos e épocas. Não podemos esquecer o carácter dilatado de determinados modelos, que continuaram a ser produzidos com as mesmas características de decoração e técnicas, dificultando em alguns casos a datação.

Cabe aos conservadores-restauradores um papel essencial na relação com a arte da moldura, já que conhecem o material e o ofício, de forma mais detalhada. Ainda assim, sem estudos históricos e artísticos sobre a matéria em questão, o desconhecimento supera o conhecimento.¹⁴

Sobre molduras em Portugal e molduras de origem portuguesa, é quase inexistente a informação. É José Marmeleira que dedica quatro páginas ao assunto, analisando muito sumariamente desde as origens até à actualidade. Como já adiantámos acima, através de pistas deixadas por outras investigações, nomeadamente a arte azulejar¹⁵ ou até mesmo a arquitectura¹⁶, podemos visualizar e delinear uma história para a moldura em Portugal.

¹⁴ Os relatórios de restauro (quando existem) são importantes peças na descodificação de algumas molduras, fornecendo alguns dados de apreciação do restaurador, restauros efectuados, tipos de madeira, etc. Muitas vezes é aqui que surgem dados como “moldura não original”.

¹⁵ Vd. SIMÕES, João Miguel dos Santos, *Azulejaria em Portugal nos séculos XV e XVI*, vol. III, do Corpus da Azulejaria Portuguesa, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1969, onde analisa e explicita as diferentes molduras em azulejos portugueses, e CARVALHO, Rosário Salema de, *A pintura do azulejo em Portugal [1675-1725]: autorias e biografias - um novo paradigma*, texto policopiado, orientação de Vítor Serrão e Ana Paula Rebelo Correia, tese de doutoramento, História (História da Arte), Universidade de Lisboa, Faculdade de Letras, 2012. Para as terminologias de cerâmica veja-se CAMPOS, Teresa, *Normas de inventário Cerâmica*, Instituto Português de Museus, Lisboa, 1999.

¹⁶ Os estudos de KUBLER, George, no que respeita à arquitectura portuguesa são importantes nesta dissertação, permitindo um conhecimento mais alargada sobre a mesma e sobre a sua interacção com as

Contudo, nenhum estudo específico em Portugal, e em português, foi realizado, conferindo à temática urgência de tratamento científico.

Entre os séculos XV e XVIII, a moldura atingiu um grau particularmente elevado de elaboração e complexidade. Sobre a história e a arte em Portugal durante a Idade Moderna, vários têm sido os autores a escrever sobre ela, enumere-se António G. Mattoso, Carlos Moura, Nuno Saldanha, Vítor Serrão, entre outros.¹⁷

Sobre a talha portuguesa, não podemos esquecer o contributo de Robert Smith, *A talha em Portugal* (1962), de Francisco Lameira, *A talha no Algarve durante o Antigo Regime* (2000), e finalmente, de Natália Ferreira Alves, *A escola de talha portuense e a sua influência no norte de Portugal* (2001). Também Germain Bazin, Ayres de Carvalho, Reynaldo dos Santos e Flávio Gonçalves¹⁸ contribuíram muito para o estudo desta arte.

Não podemos deixar de referir a pintura mural e de tectos, assim como os espelhos para o estudo complementar da moldura.¹⁹

molduras, enumere-se *Art and architecture in Spain and Portugal and their American dominions, (1500 to 1800)* Penguin Books, Harmondsworth, 1969, e *A arquitectura portuguesa chã entre as especiarias e os diamantes 1521-1706*, Vega, Lisboa, 1988.

¹⁷ De MOURA, Carlos veja-se, *O limiar do Barroco História da Arte em Portugal*, vol. 8, Alfa, Lisboa, 1986, SALDANHA, Nuno, nomeadamente, *Poéticas da imagem. A pintura nas ideias estéticas da Idade Moderna*, Caminho, Lisboa, 1995. SERRÃO, Vítor, com destaque, *O Maneirismo História da Arte em Portugal*, vol. 7, Alfa, Lisboa, 1986, e *A pintura maneirista e proto-barroco Arte Portuguesa Da Pré-história ao século XX*, vol. 11, coordenação Dalila Rodrigues, Tipografia Peres, 2009.

¹⁸ De BAZIN, Germain veja-se, “Morphologie du Retable Portugais”, *Belas Artes*, 2.^a Série, n.º 5, Lisboa, 1953, de CARVALHO, Ayres de, *D. João V e a Arte do seu Tempo*, Edição do Autor, Lisboa, 1960-62, *Idem*, “Novas Revelações para a História do Barroco em Portugal”, (separata de *Belas-Artes*, n.º 20), Lisboa, 1964, *Idem*, “Documentário Artístico do Primeiro Quartel de Setecentos, Exarado nas Notas dos Tabelaões de Lisboa”, (separata da revista *Bracara Augusta*, vol. XXVII), Braga, 1974, de Reynaldo dos SANTOS, destaque para *A Escultura em Portugal*, vol. II, Bertrand, Lisboa, 1950 e *Oito Séculos de Arte Portuguesa*, vol. II, Empresa Nacional de Publicidade, Lisboa. De GONÇALVES, Flávio, “A Talha na Arte Religiosa de Guimarães” (S. de *Actas do Congresso Histórico de Guimarães e sua Colegiada*), 1982.

¹⁹ De AFONSO, Luís, *A pintura mural portuguesa entre o Gótico internacional e o fim do Renascimento: formas, significados, funções*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, Fundação para a Ciência e a Tecnologia, 2009. Para a pintura de tectos destaca-se, MELLO, Magno Moraes, *A Pintura de tectos em perspectiva no Portugal de D. João V*, Editorial Estampa, Lisboa, 1998, e *Idem*, *Tectos barrocos em Évora espaço lúdico e decoração*, Casa do Sul, Centro de História da Arte da Universidade de Évora, Évora, 2004. Relacionado com tectos, a pintura de caixotões e suas estruturas: Rita Rodrigues, “Estudo técnico sobre a pintura de caixotões no Norte de Portugal”, em <http://www.artes.ucp.pt/mtpnp/caixotoes.php>, consultado a 11-05-2014, às 10h11m. Quanto aos espelhos, nomeadamente, ROCHE, Serge, *Miroirs Galeries et Cabinets de Glaces*, Paul Hatemann Éditeur, Paris,

Mas é sobretudo noutros países europeus e nos Estados Unidos, que o estudo da moldura tem conhecido uma enorme evolução, desde exposições dedicadas ao tema com a elaboração de catálogos, até a estudos específicos de colecções, a par de estudos mais generalistas.

Desde a publicação de Wilhelm von Bode, *Bilderrahmen in alter und neuer Zeit* na Revista *Pan* (1898), que se têm desenvolvido significativamente investigações no contexto da História da Arte. Este excelso historiador de arte defendia que as molduras uniformes não faziam jus à obra de arte enquanto objecto artístico individual. Lembremo-nos que no século passado, os directores de museus decidiram por vezes trocar as molduras originais por outras, tornando as colecções autênticas pinacotecas com molduras seriadas.

Henry Heydenryk elabora como que um “inquérito” às molduras, fazendo uma história de arte a partir do século XV até ao XX, destacando os problemas do emolduramento.²⁰

A revista francesa *Revue de l'art*, dedica ao tema da moldura vários artigos.²¹ Todos os artigos têm por base a moldura, estudando-a em colecções ou ainda abordando-a de uma forma mais geral.

Já José Ortega y Gasset faz uma menção ao tema da moldura quando elabora *Meditación del Marco*, referenciando a moldura como um traje e adorno da pintura.²²

Decorria o ano de 1990 quando Timothy J. Newbery publica *The Italian Renaissance Frames The Metropolitan Museum of Art*. Mais tarde em 2007, volta novamente a estudar molduras, desta feita na colecção de Robert Lehman.²³

1956, e ROCHE, Serge, COURAGE, Germain, DEVINOY, Pierre *Miroirs*, Office du Livre, Fribourg, 1986.

²⁰ Vd. HENDENRYK, Henry *The art and history of frames: an inquiry into the enhancement of paintings*, Nova Iorque, James H. Heineman, 1963.

²¹ Nas revistas: nº 76 os seguintes artigos: “Les problème des cadres”; “Étude critique de l’encadrement”; “ Historie du cadre: un panorama”; “Le dessin eencadré”; “Cadre et rebord”; “Les cadres ronds de la Renaissance Florentine”; “L’art de la signature: cadre et rebord”; “Les cadres ovales en France au XVIII^e siècle”; “Les cadres français du XVIII^e siècle et leurs ornements”; “Les cadres de Léopold de Médicis” .; “Éloge du cadre: la pratique hollandaise”; e nº 77 “Les cadres de l’Agneau mystique de Van Eyck”.

²² Vd. ORTEGA Y GASSET, José, *Obras*, 3.^a edição, Espasa-Calpe, Madrid, 1943, pp. 369-375.

²³ Vd. NEWBERY, Timothy J., *The Italian Renaissance Frames The Metropolitan Museum of Art*, Harry N. Abrams, Inc., Nova Iorque, 1990, *Idem*, *Frames in the Robert Lehman Collection*, The Metropolitan Museum of Art, Nova Iorque, 2007.

Em 1996 existiu uma substancial proliferação de exposições de arte sobre a moldura, com a consequente produção de catálogos e estudos.

O curador Jacob Simon, da National Portrait Gallery, elaborou um estudo que acompanhava a exposição que idealizara, apontando estilos, funções, técnicas e o papel dos artistas e dos encomendadores na hora da execução das molduras.²⁴

As duas obras, *A History of European Picture Frames* e *Frameworks: Form, Function & Ornament in European Portrait Frames*²⁵, ambas de Paul Mitchell e Lynn Roberts, revelam pesquisas inovadoras sobre o tema. O primeiro representa uma investigação de mais de 20 anos dos autores, que culmina num elenco fotográfico vasto. Classificadas por nacionalidades, as molduras são ainda investigadas historicamente. O principal objectivo deste livro era identificar os estilos de moldura com os movimentos artísticos europeus. A moldura é apresentada em três níveis distintos: o primeiro, as molduras enquanto manifestações de estilo; o segundo, como parte integrante dos interiores das casas, com referência à arquitectura e ao mobiliário; o terceiro e último, na relação informal que representa com a arte, falando-se, claro está, do papel do original, da cópia e da troca. Este estudo trouxe grandes novidades para a época de então e para a matéria analisada.

O segundo é o primeiro estudo em grande escala, que ao invés do primeiro estudo citado, apresenta as molduras estilisticamente e não por nacionalidade. É feita uma literatura histórico-artística visual, através das ricas imagens apresentadas no estudo.

O estudo de María Pía Timón Tiemblo revela-se uma fonte essencial para este trabalho. Analisando a moldura desde as suas origens até ao Modernismo, não esquecendo as técnicas de execução, classificação de molduras, análise e tipologia dos elementos decorativos, é aquilo que pode ser considerada uma ampla História de Arte espanhola da moldura.²⁶

²⁴ Vd. SIMON, Jacob, *The Art of the Picture Frame Artists, Patrons and the Framing of Portraits in Britain*, National Portrait Gallery, Londres, 1996.

²⁵ Vd. MITCHEL, Paul e ROBERTS, Lynn, *Frameworks form, function & ornament in european portrait frames*, Merrel Holberton Publishers, Londres, 1996. *Idem*, *A history of european picture frames*, Merrell Holberton Publishers, Londres, 1996.

²⁶ Vd. TIEMBLO, María Pía Timón, *El marco en España Del mundo romano al inicio del modernismo*, Publicaciones Europeas de Arte, 2002.

O guia *Looking at European Frames A Guide to Terms, Styles and Techniques*, tornou-se uma ferramenta profícua para esta dissertação. Expõe mais de duzentas entradas, dispostas por ordem alfabética, que explicitam as técnicas, estilos e materiais envolvidos na composição das molduras. Este manual permite-nos compreender melhor alguns conceitos, estabelece uma visão geral da história dos estilos, explicando como são feitas as escolhas dos artistas e dos museus para obras de arte distintas.²⁷

Horacio Pérez-Hita desenvolve um trabalho a respeito de colecionadores e das colecções de molduras, nomeadamente a de Alorda – Derksen, assim como na sua conservação e preservação. Este catálogo, que não só se centra naquilo que acima mencionámos, também se revela um guião no entendimento da moldura, enquanto obra de arte.²⁸

Deborah Davis, elabora através da sua obra *The Secret Lives of Frames One Hundred Years of Art and Artistry* (2007), uma história onde faz um levantamento histórico desta arte, apresentando ainda um extenso elenco fotográfico.

Em 2010, Christine Powell e Zoë Allen, desenvolveram uma análise aprofundada de 38 pinturas do Victoria & Albert Museum. Os materiais e as técnicas utilizadas na produção das molduras renascentistas deste museu são alvo de estudo, que resulta num reconhecimento dos estilos, das estruturas e das decorações do período renascentista, assim como de acréscimos e alterações feitas posteriormente.²⁹

Para terminar esta síntese introdutória, a moldura e os sistemas decorativos têm sido alvos de conferências pela Europa, até mesmo a workshops de restauro em Portugal.³⁰

A moldura é um fenómeno que se resolve através da questão do enquadramento, estabelecendo-se entre os espaços reais e representacionais. Esta infinidade ilusionista

²⁷ Vd. KARRAKEER, D. Gene, *Looking at European Frames A Guide to Terms, Styles, and Techniques*, J. Paul Getty Museum, Los Angeles, 2009.

²⁸ Vd. PÉREZ-HITA, Horacio, *La colección. The collection. Alorda - Derksen. Marcos de los siglos XVI-XVIII. (Obras Escogidas) /Frames from 16th-18th centuries, (selected works)*, Igol - Indústria Gráfica Offset Lito, S.A., 2006.

²⁹ Vd. POWELL, Christine, e ALLEN, Zoë, *Italian Renaissance Frames at the V&A*, Elsevier, 2010.

³⁰ Enumere-se: *The Framings Conference*, conferência que se realizou na Universidade de Copenhaga, de 29 de Novembro a 1 de Dezembro de 2013. O *Workshop* de Conservação e Restauro de Molduras com Gerry Alabone, decorreu de 17 a 21 de Junho de 2013, com o apoio de Parques de Sintra Monte da Lua e o Departamento de Conservação e Restauro da Faculdade de Ciência e Tecnologia, e pretendeu sensibilizar os participantes para as questões relativas à conservação de molduras.

que a moldura nos proporciona não deixa de ser um elemento disjuntivo, que separa e diferencia, permite conjunções e transições através do espaço.

Objectivos

A complexidade do processo de estudo, a prolongada conjuntura histórica, a extensa cronologia de enfoque, bem como o ainda escasso conhecimento sobre esta arte, remetem a questão da arte da moldura para uma abordagem que terá de ser sistemática e generalista.

Nesta intenção, podem-se definir, desde já, alguns objectivos fundamentais que procuraremos consolidar durante a investigação:

1. Identificação das diferentes tipologias de moldura em Portugal durante a Idade Moderna;
2. Caracterização dos elementos decorativos.

Para além da investigação concentrada em peças ainda existentes e já inventariadas, é de igual modo nosso objectivo encontrar outros exemplares, efectuando um elenco de corpus imagético desta arte durante a cronologia estipulada.

Devemos lembrar, antes de mais, que a pesquisa sobre moldura em Portugal é um campo de estudos ainda precário e por desbravar, tornando-se pertinente esta investigação para a História da Arte portuguesa.

Não deixa de ser interessante, como mero exemplo, a petição do pintor de têmpera Miguel da Fonseca ao Tribunal da Relação do Porto em 1622. A dada altura esse pintor fala de friso, perfil ou moldura, revelando desde já a importância social e histórica desta arte, no seu campo de actividade pictural. Objectivamente, também é de entender a importância da moldura enquanto objecto social e artístico que nos propomos realçar com este trabalho.

Esta petição, que demonstra o processo de emancipação dos pintores a óleo e consequentes efeitos na sua classe, leva-nos a conhecer um pintor conhecedor dos tratados de arte (nomeadamente o de Filipe Nunes³¹), e que, inconformado com a discriminação por parte da Câmara Municipal do Porto, que por não ser apenas pintor

³¹ Vd. NUNES, Filipe, *Arte da pintura symmetria e perspectiva*, Paisagem, Porto, 1982.

de óleo mas também de «têmpera e estofado», decidiu levar a cabo um longo texto de embargos:

“ (...) posto que o embargante alguma era dourasse a guarnição de algum seu quadro, o que principalmente se considerava na pintura era o mesmo quadro e tábua, e não o friso, ou perfil e moldura que tinha à roda, que como menos ficava cedendo ao principal, e como acessório se não considerava particularmente, quanto mais que neste particular sempre se costumava, e os mesmos pintores eleitos em almotacéis assim o uzaram sempre, e que quando houver dúvida nesta parte se deverá consultar sobre a interpretação de minha mesma provisão, como em direito se mostra copiosamente, nem era verosímil que eu fora informado do sobredito, quisera tocar no preço da arte nem gravar aos professores della em levarem tocha de imposição, como mecânicos, pois os pintores eram insentos por direito de todos os encargos pessoais, e a mesma arte privilegiada, pelo que não havia dúvida em nobilitar acidentalmente a seu professores máxime, tratando-se a llei da nobreza. (...)”³²

A moldura, tal como as outras artes decorativas, é um instrumento de demorada contemplação, reflexão e debate, tal como o processo jurídico de Miguel da Fonseca demonstra, procurando o reconhecimento da liberdade do ofício de pintor.

Para a arte da moldura temos ainda como objectivo defini-la como um objecto ideologicamente comprometido com o seu carácter vivo, intemporal e inesgotável. Sem esquecer os seus tipos comportamentais, como o trans-contexto e trans-memória. Afinal tratam-se de fenómenos criativos com programas narrativos e estéticas que imperam por uma leitura descodificadora e abrangente nuns casos, mais específica noutros. São estes e outros instrumentos operativos essenciais na esfera da ciência histórico-artística.

O nosso estudo está restringido à produção em madeira, chamando sempre que possível outras formas de arte para complementar e justificar algumas ideias que ao longo do trabalho fomos fundamentando.

Ainda que marginalizados os estudos referentes às decorações de moldura, é nosso propósito analisar os elementos decorativos que as compõem. Também como alvo de investigação, examinaremos os mecanismos específicos que foram utilizados na prática

³² Cf. SERRÃO, Vítor, *O Maneirismo e o estatuto social dos pintores portugueses*, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1983, p. 145.

decorativa, definindo e criando espaços através de imagens, representações gráficas e símbolos. Isto leva-nos a uma das muitas questões da moldura: a sua autonomia.

Concluindo, o que nos interessa aqui analisar é o desenvolvimento da moldura na arte portuguesa, enquanto criação, função e ornamento, durante a Idade Moderna. Recuaremos até às suas origens, pois trata-se de um trabalho de amplitude geográfica e cronológica, que tenta rever a forma como a obra se deslocou no tempo e no espaço, produto específico de conjunturas e épocas.

Metodologia e Orientação da Investigação

Na investigação desenvolvida associamos os mais variados tipos de expressão artística, com relevância na produção de madeira, na procura única dos seus limites de enquadramento, as molduras.

A realização da pesquisa organiza-se em três fases principais, que se consumaram em cinco capítulos distintos:

1. Fase técnica e analítico-descritiva da temática;
2. Identificação dos estudos de casos;
3. Síntese da investigação e análise com conclusão do estudo.

É a partir das fortunas histórica, crítica e estética que as nossas orientações metodológicas se baseiam para a realização deste estudo. A primeira dizendo respeito à abordagem heurística e *estado da questão*, leva ao recenseamento de fontes, documentos, trabalho de arquivo, analisando e enquadrando o tema na sua globalidade temática. A segunda, relacionando iconografia e iconologia, outras duas “ferramentas” da História de Arte, permite-nos fazer uma crítica das fontes, da clientela, mercados, influências artísticas, etc. As últimas, e talvez aquelas que mais perguntas colocam, interrogam-nos a saber olhar e ver as obras de arte. Trata-se de fichas analítico-descritivas e crítico-interpretativas dos chamados *factos artísticos*.

A operacionalização de conceitos, como o da trans-contextualidade, trans-memória, micro-história, e até mesmo de cripto-história de arte³³, estão patentes neste trabalho, onde se pretende uma visão globalizante e esclarecida do momento artístico. A inesgotabilidade não deixa de estar ligada a um trabalho desta amplitude, onde apenas nos propomos analisar algumas casos, mas não podemos esquecer que a arte da moldura é tão vasta quanto inesgotável, tanto mais haveria e há a dizer. Apenas escolhemos uma vertente para este trabalho, tantas mais precisam e devem ser estudadas e investigadas.

³³ Vd. SERRÃO, Vítor, *A cripto-história de arte análise de obras de arte inexistentes*, Livros Horizonte, Lisboa, 2001.

Pese o contributo dado pelos instrumentos supra mencionados, é ainda através da interdisciplinaridade que será possível identificar e situar as obras, até mesmo os seus critérios de aferição, com fundamentadas atribuições autorais, confirmando ou desmentido datações, reconhecendo restauros e até mesmo falsos. Interessa-nos pois na arte da moldura, encontrar e caracterizar este período, sendo um trabalho que se mostra como um exercício de estudo, explicitando e encontrando casos de molduras fora de época enquadrando molduras de outras épocas.

Com acesso bibliográfico da matéria em estudo, coube-nos fazer uma contextualização da pesquisa. Naturalmente iniciámos um levantamento histórico desta arte; procurando as suas origens, desde a arte-pré-histórica até ao momento de que estamos falando, criando um fio condutor até à sua evolução, valorização e autonomização. Quando falamos de evolução, não podemos deixar de mencionar o papel do gosto pessoal, que tanto afectou (e afecta) a moldura na sua condição de elemento decorativo. A valorização e a autonomização surgem como imposições de uma arte esquecida e desvalorizada pelo tempo, pelo Homem e até mesmo pela História de Arte. De á um tempo a esta parte, a moldura tem sido revisitada pelos historiadores de arte e até mesmo curadores e museólogos, que a passaram a entender e a integrar nos seus estudos e exposições.³⁴

Fechamos o primeiro capítulo, apresentando esta arte nas suas mais diversas formas artísticas em terreno nacional, falando claro está de azulejos, tectos, caixotões, pintura mural, retábulos e espelhos, todos eles com exemplos analisados.

O segundo capítulo, procurando perceber a moldura como um material físico, enumera as diferentes terminologias de madeiras usadas, referindo as técnicas de execução e os próprios emolduramentos, para que possamos compreender o trabalho de todos os artistas que se relacionam com esta arte. Muitas vezes para entender as escolhas dos últimos, temos de estudar contextos e imposições de clientela. Determinante foi, igualmente, a pesquisa documental, onde nos propusemos a analisar alguns contratos de pagamentos de molduras dos séculos XVI ao XVIII. Destaca-se aqui a utilidade de

³⁴ Cite-se o belíssimo catálogo de molduras da Renascença italiana, NEWBERY, Timothy J. *The Italian Renaissance Frames The Metropolitan Museum of Art*, Harry N. Abrams, Inc., Nova Iorque, 1990.

vários contratos já publicados por outros autores,³⁵ para mostrar o papel que cabia aos mestres entalhadores e aos pintores douradores na produção de molduras, por vezes a preços exorbitantes.

O terceiro capítulo estabelece aquilo que apelidamos de *relação da moldura com a obra que enquadra*, falando do suporte e da função. Também a relação da pintura com a moldura se discute em forma, decoração e função. Como bem sabemos, a moldura pode ser alvo de trocas e reaproveitamentos, nesta base, perdemos muitas vezes, as molduras originais, passando a ter cópias desse modelo original ou ainda, uma moldura contemporânea numa obra de arte antiga. Destaca-se o papel dos relatórios de restauro e arquivos de museus e igrejas.

É no quarto capítulo que se realiza uma inventariação sistemática da moldura entre os finais do século XVI e meados do XVIII, tendo-se concentrado em Igrejas e Museus nacionais, procurando os casos mais representativos que expressem a linguagem das molduras. Foi maioritariamente através do MatrizNet e catálogos de exposição que elencámos os exemplos que estão apresentados no trabalho. Foi também criado um arquivo pessoal com fotografias realizadas pela autora, e que prossegue com novas incorporações de dados.

Devemos relembrar que elencamos quatro tipologias de molduras durante o período analisado: *moldura como obra de arte autónoma de enquadramento*, *arquitectura-moldura*; *moldura portátil* e a *moldura fingida*.

A proposta tipológica que avançamos, e que corresponde a uma reflexão pessoal largamente maturada, justifica comentário.

Por *moldura como obra de autónoma de enquadramento*, compreendemos as magníficas molduras douradas, que criam sistemas ilusórios e se apresentam como verdadeiras janelas abertas. Um excelente exemplar desta tipologia é o retrato do rei D. João V (Fig. 119), na biblioteca joanina da Universidade de Coimbra, da autoria de Domenico Duprá. Quanto à *arquitectura-moldura* entendemos o que ocorre, por exemplo, na capela-mor do Mosteiro dos Jerónimos (Fig. 115), onde o programa arquitectónico de Jerónimo de Ruão (1570-72) e as pinturas das edículas, de Lourenço

³⁵ Veja-se, como mero exemplo, FIGUEIREDO, Ana Paula, *O Espólio Artístico das Capelas da Sé de Lisboa. Abordagem Cripto-Histórica*, dissertação de Mestrado em Arte, Património e Restauro apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2000 (texto policopiado).

de Salzedo, formam uma unidade indiscutível, em que é a própria estrutura construída a assumir o papel de moldura global, com contexto cenográfico.

A *moldura portátil* corresponde aos *tabernáculos* na sua grande maioria, sendo principalmente a arte de cariz devocional, como os Registos, obras de arte de pequenas dimensões, de carácter portátil. A pintura de cariz religioso, Rainha de Santa Isabel (Fig. 58), c.1540-1550, no Museu Nacional Machado de Castro, Coimbra, apresenta moldura de estrutura arquitectónica, coeva, dourada, em forma de pórtico, apresenta duas colunas toscanas sustentando o frontão. A moldura apresenta ainda placa de legendagem ao centro da composição, encimando a base.

Terminamos o elenco tipológico com a *moldura fingida*, destacando o quadro dentro do quadro. A representação de molduras na pintura em Portugal é bastante recorrente, destacando-se o *Retrato da Rainha D. Maria I* (Figs. 67-68), de século XVIII, exposta no Palácio Nacional de Mafra. Observa-se pormenor com quadro moldurado dentro do quadro. Trata-se de uma moldura oval *tondo*, com iconografia régia, encimada pela coroa real. Com motivos vegetalistas convexos, pintados a verde, junto da ornamentação perlada a vermelho.

O quinto e último capítulo apresenta os elementos decorativos mais representativos da moldura durante a Idade Moderna portuguesa. Falaremos dos programas estéticos das molduras que podem ser exploradas através das suas características ornamentais. É nesse contorno que mencionaremos as figuras e temas antropomórficos, figuras de animais, temas vegetalistas, elementos simbólicos, elementos heráldicos, cartelas e legendas, assim como outros elementos de decoração que durante o estudo exigiam ser tratados. Para este tema, pudemos contar com o arquivo do Gabinete de Desenhos e Gravuras do Museu Nacional de Arte Antiga, e da Secção de Iconografia da Biblioteca Nacional de Lisboa, a par de alguns catálogos publicados sobre o tema³⁶.

³⁶ Vd. MANDROUX-FRANÇA, Marie Thérèse, PRÉAUD, Maxime, *Catalogues de la Collection d'estampes de Jean V, roi de Portugal par Pierre- Mariette*, Fundação Calouste Gulbenkian e Fundação Casa de Bragança, Lisboa, 1996-2003.

1. ENQUADRAMENTO HISTÓRICO - A ARTE DA MOLDURA EM PORTUGAL

1.1.

DAS ORIGENS ATÉ À IDADE MÉDIA EM PORTUGAL

A História da Arte propõe-se a analisar estas obras de arte enquanto objectos técnico-estéticos, mas também como actos culturais, marcadas pela individualidade autoral. Com efeito, é pela arte que o Homem dá voz às suas criações. É através desta que recria/interpreta a Natureza, recriando-se a ele próprio e aos outros. A arte é uma actividade do Homem para o Homem. Foram então criadas as primeiras manifestações artísticas: a gravura, a escultura, a modelação e a pintura. Durante o período pré-histórico, as próprias paredes eram autênticas molduras.³⁷

A finalidade das molduras consistia na separação entre obras de arte e o exterior. Teria uma única função: individualizar. A que mais tarde se acrescenta, a funcionalidade da protecção.

Creemos também que é na Antiguidade, com os frisos pintados e as pedras que rodeavam os frisos murais, que se constituíram os primeiros exemplos definidos de emolduragem. Numa das casas de Pompeia podemos observar o sistema de sustentação dos quadros. Um cordão passava pelos ângulos superiores da moldura, sendo o quadro depois pendurado na parede, através de um gancho, sugerindo aquilo que se passa na actualidade.

Numa estela romana (Fig. 127), encontrada em Portugal, podemos visualizar uma moldura com motivos arquitectónicos, com duas colunas, molduradas por cordões de folha. Este motivo decorativo foi usado largamente, prova disso é a obra presente no MNAA, *Milagre de Santo Eusébio de Cremona* (?) (Fig. 90), de Rafael Sanzio, cerca de 1502-1503.

Os motivos romanos eram diferenciados: fronteiras e orlas, assim como linhas grossas simples que separam as pinturas, também folhagens estilizadas, colunas, etc., como abaixo se verifica.

³⁷ Vd. ALARCÃO, Jorge de *Portugal Romano*, Editorial Verbo, 1974. *Idem*, *O Domínio Romano em Portugal*, Fórum da História, Europa-América, 1995.

No palácio de *Cnossos*, as figurações marítimas são recorrentes, assim como as figuras geométricas que se encontram em frisos, revelando molduras nas portas e nas janelas. Na casa dos *Vetti*, a pintura é arquitetural, misturando quadros e reproduzindo obras célebres. Tratadas em tons suaves, são os elementos arquitectónicos, as molduras, que se apresentam com grande intensidade cromática.

É com a arte egeia, mais propriamente com os frescos de Creta, que se desenvolve o sentido da harmonia decorativa, originalidade e liberdade de concepção. Mais tarde a arte romana lega-nos as molduras da pintura mural, dos mosaicos (primeiro no chão, depois prolifera-se pelas paredes) e a pintura de cavalete.

As paredes eram preparadas para receberem ornamentação. Os elementos arquitectónicos passam a ser profundamente decorados com motivos vegetalistas, e não só. *“O efeito ilusório, assim conseguido, parece suprimir a parede agora ornamentada com quadros pendurados, enquadrados por cornijas e frisos, nos quais a decoração é delicada, graciosa como uma renda”*.³⁸

Assim sendo, representando os deuses numa falsa abertura, este mosaico está enquadrado por motivos florais, rematados por uma concha marinha estilizada.

Os reportórios ornamentais das casas romanas são como conjuntos harmoniosos, com o chão pavimentado de mosaicos e as paredes com pinturas sobre rebocos. Combinam-se os efeitos dos pavimentos com as pinturas das paredes, onde quase não existiam janelas, criando-se espaços de verdadeiro efeito cénico, pelos enquadramentos utilizados.

O mosaico é uma herança helenística, mas é com os Romanos que adquire importância decorativa. Esta arte revela uma perícia pela arte do desenho. Os chãos das casas revelam autênticos “tapetes”.

É no século IV que o mosaico romano se desenvolve, sendo continuado na arte paleocristã e bizantina. Em Portugal encontramos vários vestígios da romanização em: Ébora, Miróbriga, Conímbriga, Tróia, etc. Neste locais a pintura aproxima-se daquela encontrada em Pompeia.³⁹

³⁸ Vd. PINTO, Ana Lúcia, MEIRELES, Fernanda, CAMBOTAS, Manuela Cernadas, *História da arte ocidental e portuguesa das origens ao final do século XX*, Porto Editora, 2001, p. 226.

³⁹ Vd. por exemplo, ALARCÃO, Jorge de, *Portugal Romano*, Editorial Verbo, 1974.

A pintura mural é rara devido à sua fragilidade e novas funções dos espaços. Os motivos geométricos são os dominantes, a preto e branco, existindo ainda alguns figurativos.

A *villa* de Milreu, em Faro, datada do século IV, é um dos melhores exemplos de *villa* em todo o território português. Trata-se de um conjunto de edifícios, com tanque e jardim central, com a existência de termas. Os mosaicos do *podium* do templo e dos tanques da *villa* de Milreu surgem como exemplo de molduragem.

O painel das Musas (Fig. 128) é um pavimento de mosaico rectangular, com cerca de 6 metros por 1 metro, em calcário, com mármore policromos e vidro de cores variadas. Datado do século IV, é uma obra de grande qualidade artística, constituída por 11 painéis de carácter mitológico. Os meandros suásticos que enquadram a maioria das obras romanas são ainda acompanhados por uma curiosa legenda.

A arte funerária é também um motor de desenvolvimento das molduras. Mais do que as suas primordiais funções, aqui usa-se também para destacar o retrato do defunto, mostrando-se que o rosto é a parte mais representativo do corpo, pelo que se emoldura, o que se mantém até aos dias de hoje.

Na pintura bizantina, os ícones são marcados pelo limite entre plano humano e a divindade. A palavra ícone deriva do grego e significa *imagem*. Este limite é conseguido através das molduras pintadas que individualizam. Para a produção destas pinturas, consideradas divinas, os artistas passavam por duas fases: a técnica e a espiritual. Espiritual porque se considerava que o divino actuava pelas mãos dos artistas.

O período iconoclasta, no século VIII, fez com que muitas representações de ícones em Constantinopla tenham desaparecido. Os ícones portáteis bizantinos e os relicários são ainda verdadeiras obras de arte, que desenvolvem a arte da moldura. Também os dípticos, que não subsistem sem moldura, revelam também a sua importância.

Na época Gótica as obras faziam parte dos retábulos para devoção privada, muitas molduras são parte integrante da obra pictórica, molduras de estrutura arquitectónica, com elementos como pilastras ou colunas. Concluindo, desde simples enquadramentos em sentido horizontal dos frontais, desenvolvem-se os motivos verticais. Este período é mais rico em pintura sobre tábua do que o anterior, proliferando ainda as representações murais da pintura a fresco. Os objectos portáteis deste momento artístico, e atendendo a

estrutura, podemos classificar em várias tipologias: tabernáculos, dípticos, trípticos e pinturas de dupla face, cujo uso se prolongou pelos séculos, como adiante explicitaremos no capítulo quatro. Ainda clarificar que, aquilo a que inúmeras vezes se apresenta como molduras *tabernáculos*, provavelmente são elementos que formaram ou fizeram parte de algum retábulo, sendo hoje observadas fora do seu contexto.

Antes de entrarmos no período da Idade Moderna em Portugal, não podemos deixar de mencionar que é na Idade Média, com a arte sacra, que a moldura começa a ser parte integrante dos painéis, sendo um prolongamento do pintado. No final desta época, a individualização da pintura sobre madeira e o próprio modo como o enquadramento será entendido, torna a moldura uma verdadeira obra de arte autónoma.

1.2.

A MOLDURA NAS DIVERSAS FORMAS ARTÍSTICAS DURANTE A IDADE MODERNA PORTUGUESA: AZULEJOS, CAIXOTÕES, TECTOS, DESENHOS, ESPELHOS, PINTURA MURAL, ETC.

Não é só na produção em madeira que as molduras se destacam. Também em outras artes, a sua magnificência se observa. Não é nossa intenção fazer um levantamento do estado da questão das inúmeras artes que aqui mencionaremos, contudo destacaremos, sempre que possível, um breve enquadramento do seu conhecimento para que melhor se possam compreender as matérias, incluindo naturalmente a arte das molduras. Não é nosso objectivo identificar todos os tipos de molduras nas manifestações artísticas, que aqui elencamos, mas sim abordar alguns casos de estudos que nos permitam exemplificar aquilo de temos vindo a tratar.

...

É a partir do barro cozido que surge o azulejo. Reconhecido como uma arte decorativa portuguesa, este objecto de origem e vocábulo árabe encontra-se aplicado em Portugal desde finais do século XV, estando ligado à importação de azulejos andaluzes. De um lado, a face vidrada: monocromática, policromática, lisa ou em relevo; do outro, o tardoz, contendo informações indispensáveis (códigos alfanuméricos) sobre a colocação de cada azulejo no painel de azulejos.

É através das molduras, neste caso dos azulejos, que os investigadores recorrem muitas vezes para datar painéis de azulejos, pois existem elementos decorativos específicos de determinado momento, permitindo uma datação mais exacta ao invés das cenas figurativas, que atravessaram séculos e séculos.

O azulejo tornou-se a preferência para uma grande maioria de encomendadores, sobretudo nos séculos XVII e XVIII. Mais do que a sua função utilitária, também a ornamental se destaca. O azulejo une-se à talha dourada, à pintura a óleo ou de cavalete,

aos embutidos marmóreos, etc., enobrecendo uma série de igrejas e casas espalhadas pelo território nacional, desde então.

É neste sentido, articulando o azulejo às outras artes presentes nos espaços arquitectónicos para os quais os revestimentos cerâmicos foram idealizados, que as molduras assumem um papel fundamental. Quer seja ao nível dos limites de aplicação, quer seja ao nível dos limites das cenas pintadas, à integração de outras cenas, ou então mesmo nos azulejos de padrão, os elementos de remate têm esta função (por vezes dupla) de delimitação ou separação, organizando espaço e composições figurativas. As molduras dos azulejos seccionam as superfícies parietais, criando uma linha de continuidade, mas também de separação, permitindo ao olhar do espectador, através de padrões e composições ornamentais ou figurativas, um entendimento total da obra de arte.⁴⁰

As molduras dos azulejos, ou mais concretamente, e seguindo a terminologia de Santos Simões (1971), hoje comumente utilizada no vocabulário controlado do tema (Mântua, Henriques e Campos, 2007), designam-se os elementos de remate por guarnições⁴¹, nomeadamente barras, cercaduras, frisos, cantos e cantoneiras.

As guarnições são então os limites das composições cerâmicas. As barras são dois ou três azulejos que justapostos, limitam uma composição, articulando-se através dos cantos. As cercaduras correspondem a uma fiada de azulejos, rematada por cantos. Os frisos são constituídos por secções de um terço ou um quarto de azulejos. Os cantos podem ser compostos por um ou mais azulejos, que articulam guarnições horizontais e verticais, aplicados em conjunto com barras, cercaduras ou frisos. As cantoneiras são peças com duas superfícies perpendiculares, usadas nos revestimentos de aresta.

Os emolduramentos (barras, cercaduras, frisos, cantos e cantoneiras) desempenham funções de limite: circunscrevem as composições, rematam as superfícies azulejadas separando-as da arquitectura (e também das outras composições), confinando-as a uma

⁴⁰ Para este assunto está a ser desenvolvido um projecto de Pós-Doutoramento: “*À volta dos azulejos – as guarnições da azulejaria barroca portuguesa (1675-1750)*”, pela Doutora Rosário Salema de Carvalho, bolseira da FCT (SFRH / BPD / 84867 / 2012) .

⁴¹ O grupo Rede Temática em Estudos de Azulejaria e Cerâmica João Miguel dos Santos Simões (RTEACJMSS) encontra-se neste momento a alterar esta designação para emolduramentos. A Rede tem optado por alterar esta designação e irá incluir a sua referência num guia de inventário *in situ* que será disponibilizado online no início de Outubro de 2014.

determinada forma visual que, muitas vezes, é condicionada pela própria arquitectura. A importância destes elementos de remate, fundamentais nos revestimentos azulejares de palácios, igrejas, capelas ou fachadas de edifícios espalhados por todo o país, verifica-se, desde logo, na diversidade de soluções e na especialização de que foram objecto.

A título exemplificativo, destacamos uma correspondência trocada por José de Figueiredo e o Director da Fazenda Pública em 1933⁴², realçando a importância e a necessidade de se limitar espaços através da existência de guarnições:

“Ex.mo Senhor Directôr da Fazenda Pública,

*Em resposta ao officio de V^a. Ex^a. De 9 de Junho (Processo n.º. 73, 857, L.º. 1.º. e 5.º.) venho dizer a V^a. Ex^a. que já providenciei para que sejam removidos para o museu, o nicho de azulejos que se encontra no pateo do Convento das Trinas e os lambris de azulejos com aspectos de Lisboa que se encontra no pavimento do 1.º andar do mesmo convento. Um e outro tem o maior interesse para o museu e foi por isso que os pedi em 1911, logo que fui chamado a escolher para o museu o que com valor se encontrava então no referido convento. E se essas peças não foram há mais tempo deslocadas e removidas para aqui foi por eu aguardar que tivessem inicio as obras da parte nova a construir do museu. Agora que essas obras vão ter rapido começo é a ocasião conveniente para essa transferencia. Quanto aos demais azulejos escolhidos para o museu no convento das Trinas, como os das escadarias com as respectivas **molduras**, esses convinha-me retirar-los só passados alguns mezes quando as obras do museu já tiverem grande desenvolvimento. (...) Lisboa, Secretaria do Museu Nacional de Arte Antiga, em 17 de Junho de 1933 (...).”*

A cronologia⁴³ desta arte em Portugal, dentro do arco temporal que definimos para este trabalho, tem vindo a ser delimitada por vários historiadores, nomeadamente por João Miguel Santos Simões, cujas propostas foram revistas por José Meco: Azulejo hispanomourisco (1490-1550); Azulejo de importação - azulejo renascentista e maneirista (1500-1560); Azulejo enxaquetado (1580- 1630); Primeira produção portuguesa (1575-1600); Azulejo de padrão (1600-1700); Período de transição (1675-1700); Ciclo dos

⁴² Arquivo do Museu Nacional de Arte Antiga, *Correspondência de Janeiro a Dezembro de 1933. Processos 1 – 66*. Negrito nosso. Informação cedida gentilmente pela Professora Doutora Clara Moura Soares.

⁴³ A cronologia que aqui destacamos dentro do arco temporal que definimos para este trabalho, foi elaborada com base na cronologia do azulejo português, disponível na plataforma *Az Infinitum*.

Mestres (1700-1725); Grande Produção Joanina (1725-1750); Azulejo rococó (1740-1790); Padrão pombalino e D. Maria (1770-1820).

O azul e o branco foram as cores por excelência utilizadas na pintura de azulejos, durante o período barroco, abandonando a vasta policromia das décadas anteriores. Durante os períodos de transição, coexistiram vários tipos de revestimentos, sendo eles policromos ou bicromos (por exemplo, o manganês foi utilizado nos contornos das figuras, voltando mais tarde a ser usado no período rococó).

No final do século XVII, e acompanhando a primeira metade do século XVIII, as guarnições ficaram mais complexas, no que respeita ao desenho e ao nível dos recortes. As guarnições rectilíneas foram dando lugar a emolduramentos progressivamente mais complexos, onde guarnições e cenas figurativas se interpenetram, assistindo-se ainda a um crescente recorte interno superior.

Durante o reinado de D. João V, parte do qual corresponde ao período da Grande Produção Joanina, assistimos a uma crescente monumentalidade dos emolduramentos. As molduras fazem parte da cena, e a cena parece querer sair das molduras, ao contrário do que acontecia nas décadas anteriores.

As guarnições estruturam as cenas figuradas, articulam as novas cenas com os espaços pré-existentes, articulando com as restantes obras de arte aí presentes. Os motivos decorativos das guarnições no último quartel do século XVII eram sobretudo: mascarões, enrolamentos vegetalistas ou de acanto, enquadramentos arquitectónicos apoiados em cariátides ou atlantes, que pareciam “segurar” as cenas apoiados nas barras verticais. Durante o Ciclo dos Mestres, os motivos ainda que seguindo os mesmos do período anterior, incorporam novos elementos: pilastras, consolas, mísulas, comportando ainda animais, figuras humanas ou anjos, os motivos vegetalistas foram combinados com outros elementos – animais, anjos, cartelas, etc.

O uso do azulejo foi perpetuado pelas classes aristocráticas, que conhecedora das modas e costumes, necessitava de decoração nos interiores dos seus palácios e casas nobres, também o enriquecimento do país relacionado com o Brasil, impulsionou.

Decorativo e funcional, o azulejo foi um objecto de cunho marcadamente pessoal durante a Idade Moderna e nos séculos vindouros, onde o fingimento foi palavra-chave.

...

A pintura de tectos dos séculos XVII e XVIII está relacionada com a talha e o azulejo, numa obra de arte total, não esquecendo naturalmente as outras manifestações artísticas que enchem casas, palácios e igrejas.

São recorrentes dois momentos na pintura de tectos: por um lado brutescos com florões e volutas, combinados com *putti*, em composições ornamentadas, podendo preencher toda a extensão parietal ou não, os caixotões com composições figuradas, pintadas directamente ou em telas são aplicadas nas molduras em talha; por outro lado temos as composições mitológicas, cenas de vidas de Santos ou de Cristo, como acontece regra geral em Igrejas.

Com um traçado cénico, a pintura de tectos em caixotões é um marco do período Barroco⁴⁴. Adornados em compartimentos rectangulares, compostos por sistemas iconográficos e decorativos, onde os elementos de enquadramento – molduras, apresentam ciclos historiados. A sua utilização, um pouco por todo o tipo de habitação, é usual nas naves das igrejas. Interessantes e opulentos, estes conjuntos de talha e pintura formavam molduragens, dividindo cenas.

Muitas vezes estamos na presença de falsas cúpulas, colunatas e outros motivos arquitectónicos, estas molduras são pintadas e integradas nos sistemas de decoração.

Em 1875, Francisco de Assis Rodrigues, definiu caixotão como: “ (...) *cavidade quadrada e ornatada, de que se usa nas divisões e decorações dos grandes tectos.*”⁴⁵ O historiador George Kubler considera que um tecto de caixotões se assemelha a um túnel que antecede o espaço divino.⁴⁶ A pintura de tectos em caixotões concebe a ideia de que o Céu desce à Terra, oferecendo a todos os crentes, quer fossem letrados ou não, as imagens do divino.

⁴⁴ Vd. FERREIRA-ALVES, Natália Marinho, “Pintura, Talha e Escultura (séc. XVII e XVIII) no Norte de Portugal”, *Ciências e Técnicas do Património*, I série, vol. 2, Revista da Faculdade de Letras, Porto, 2003, pp. 735-755. Esta historiadora considera que existem duas temáticas nas composições pictóricas desta arte até final de Setecentos: uma designada decorativa, com o recurso a coloridos e enrolamento de folhagens, e outra onde se desenvolve as narrativas de cariz sacro.

⁴⁵ Cf. RODRIGUES, Francisco de Assis, *Diccionario Techino e Histórico de Pintura, Esculptura, Architectura e Gravura*, Imprensa Nacional, Lisboa, 1875, p. 89.

⁴⁶ Vd. KUBLER, George, *A Arquitectura Portuguesa Chã Entre as Especiarias e os Diamantes (1521-1706)*, Ed. Vega, Lisboa, 1988.

Este género artístico que remonta à antiguidade clássica pode apresentar diferentes estruturas dos tectos em caixotões, dependendo do formato do tecto e da própria fisionomia do edifício a integrar, podendo ser ainda curvos ou rectos, o que dita os diferentes sistemas de sustentação.⁴⁷

O *quadro riportato*, noção de quadro recolado, onde a decoração da *quadratura* apresenta arquitecturas perspectivadas que simulam prolongamentos dos alçados dos edifícios, contém também exemplos de molduragem para este período. Estes tectos serão uma novidade face aos tectos de caixotões ou com estruturas apaineladas, tendo sido fenómeno de importação italiana. Vincenzo Bacherelli, em Lisboa, e Niccolò Nasoni, no Porto, deixam as suas marcas nestas cidades, no início do século XVIII.⁴⁸ Várias são as cenas pintadas, dentro de molduras de grandes dimensões que enquadram as decorações ilusionistas, revelando-se janelas abertas para o céu, numa espécie de contacto directo com o Divino.

...

O estudo da pintura mural tem merecido atenção por parte dos historiadores de arte, não somente através de estudos monográficos, assim através dos estudos gerais desta temática. O trabalho dizemos nós, pioneiro, de Vergílio Correia⁴⁹, assim como o contributo de Dalila Rodrigues⁵⁰, que faz uma análise detalhada de um conjunto de pinturas murais, trazem uma nova visão sobre a produção de pintura mural. O inventário de Abel Moura, que nunca foi terminado ou publicado, tinha por objecto de trabalho a inventariação da pintura mural portuguesa. Também Joaquim Inácio Caetano tem desenvolvido vários trabalhos na área da pintura mural portuguesa.⁵¹

⁴⁷ Veja-se, por exemplo, a respeito deste tema: MASCARENHAS, Jorge, *Sistemas de Construção*, Coleção Livros Horizonte, vol. 5, Lisboa, 2006, ou ainda GRIÑAN, José, *Carpintaria de Oficina e de Armar*, Plátano Edições Técnicas, Lisboa, 1992.

⁴⁸ Vd. CARVALHO, José Alberto Seabra, TEDIM, José Manuel, MECO, José, *Estética Barroca II: Pintura, Arte Efémera, Talha e Azulejo Arte Portuguesa Da Pré-história ao século XX*, vol. 13, coordenação Dalila Rodrigues, Tipografia Peres, 2009, pp.37-44.

⁴⁹ Vd. Vergílio CORREIA, *A pintura a fresco em Portugal nos séculos XV e XVI*, Imprensa Libânio da Silva, Lisboa, 1921.

⁵⁰ Vd. Dalila RODRIGUES, “A pintura mural portuguesa na região Norte – exemplares dos séculos XV e XVI”, in catálogo da exposição *A colecção de pintura do Museu Alberto Sampaio – séculos XVI-XVIII*, Instituto Português dos Museus, Lisboa, 1996.

⁵¹ De entre os vários trabalhos legados por CAETANO, Joaquim Inácio, destacamos: *O Marão e as Oficinas de Pintura Mural nos Séculos XV e XVI*, Edição Aparição, Lisboa, 2001; “Conservação e

Vários autores também se dedicaram ao estudo desta arte, como Luís Afonso, cuja tese de Doutoramento incidiu sobre as relações existentes entre a pintura mural portuguesa produzida desde inícios do século XV aos meados do século XVI, assim como nos contextos sociais de produção, encomenda e temas representados.⁵² Num âmbito delimitado geograficamente, Paula Bessa, dedica o seu estudo à zona Norte de Portugal, identificando encomendadores e explicitando a preferência por determinados programas iconográficos, baseando-se na documentação da época.⁵³

As molduras presentes na pintura mural, estão sobretudo relacionados com a arte retabular pintadas nas paredes. Os exemplares mais característicos encontram-se em igrejas e outros monumentos.

...

Os espelhos foram uma arte não só utilitária como decorativa, no século XVIII, fariam parte dos padrões europeus de requinte e bom gosto.

As molduras eram principalmente, elaboradas em madeira de pinho, a qual depois seria ornamentada, através do entalhe, douramento ou da pintura. Existiam também molduras em nogueira, com ornatos de talha dourada, e em pau-santo entalhado. Cores como preto e vermelho estão associadas à pintura de espelhos, naturalmente como é hábito o ouro também.

Os tamanhos dos espelhos condicionavam as escolhas das suas molduras, maioritariamente redondos, ovalados ou rectangulares.

Restauro das Pinturas Murais da Igreja de Santa Leocádia”, Actas do Seminário *A Intervenção no Património. Práticas de Conservação e Reabilitação*, Faculdade de Engenharia da Universidade do Porto e DGMEN, Porto, 2002, pp. 211-233; “Modelos de estampilhas na pintura mural quinhentista do Marão (Trás-os-Montes)”, in *O Largo Tempo do Renascimento – Arte, Propaganda e Poder*, Ed. Caleidoscópio/Centro de História da UL, Dezembro 2008, pp. 101-130; “Uma pintura mural renascentista na igreja de S. Pedro de Tarouca”, *Artis – Revista do Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa*, n.º 7-8, Lisboa, 2009, pp. 535-545; *Motivos decorativos de estampilha na pintura a fresco dos séculos XV e XVI no Norte de Portugal. Relações entre pintura mural e de cavelete*, 2 vols., dissertação de Doutoramento em História na especialidade Arte, Património e Restauro no Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2011.

⁵² Vd. AFONSO, Luís, *A pintura mural portuguesa entre o gótico internacional e o fim do Renascimento: formas, significados, funções*, FCT, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 2009.

⁵³ Vd. BESSA, Paula Virgínia Azevedo, *Pintura mural do fim da Idade Média e do início da Idade Moderna no Norte de Portugal*, 3 vols., dissertação de Doutoramento em História, Área de Conhecimento História da Arte, Universidade do Minho, Instituto de Ciências Sociais, 2007.

1.3.

AUTONOMIZAÇÃO E VALORIZAÇÃO ARTÍSTICA DA MOLDURA

A carta do pintor Nicolas Poussin ao seu cliente, o colecionador Paul Fréart dem Chantelou em 28 de Abril de 1639, reforça a ideia da protecção, de complemento e sobretudo de enquadramento que as molduras oferecem:

“ (...) Quand vous aurez reçu le vôtre, je vous supplie, si vous le trouvez bon, de l’orner d’un peu de corniche, car il en a besoin, afin que, en le considérant e toutes ses parties, les rayons de l’oeil soient retenus et non point épars au dehors, en recevant les espèces des autres objects voisins qui, venant pêle-mêle avec les choses dépeintes, confondent le jour. Il serait fort à propos que ladite corniche fût dorée d’or mat tout simplement, car il s’unit très doucement avec les couleurs sans le offenser. ”⁵⁴

No século XVII, a concepção da moldura evolui e esta torna-se num elemento decorativo que oculta e decora. Um belíssimo exemplar de autonomização artística desta arte é a moldura de talha dourada barroca que envolve a pintura São João Evangelista em Patmos (Figs. 56-57), século XVII, no Museu de Lamego. Entalhada com motivos vegetalistas pintados de dourado, vermelho e verde, possui remate superior curvo, apresentando ainda motivos antropomórficos. A sua profusa decoração e policromia coloca-a numa posição privilegiada, esta moldura, *per si*, torna-a numa obra de arte autónoma.

A “instauração do quadro” está relacionada com a importância da moldura no final do século XVI. Contudo, em séculos anteriores, o valor já era atribuído à separação entre as imagens e os meios circundantes. Essas formas, de linhas mais ou menos decoradas, indicavam uma separação, ainda que pertencentes à imagem que enquadravam. Podiam ser de outro suporte diferente do da pintura, ou do mesmo, no caso da pintura de mural. Também as transgressões das molduras, efeitos desejados pelos artistas, faziam parte da

⁵⁴ Cf. THUILLIER, Jacques Anthony Blunt, Nicolas Poussin *Lettres Et Propos sur l’art*, Hermann, Paris, 1989, p. 233.

valorização das molduras. As bordas, usadas na época medieval, eram propícias às transgressões.⁵⁵

A moldura é um elemento de ordem figurativa e estética, a primeira porque é usada para fazer ressaltar elementos da pintura; a segunda porque é um ornamento.⁵⁶ A função decorativa é de embelezamento, mas não só, também evidencia o seu carácter de operar, enquanto separador.

⁵⁵ Vd. STOICHITA, Victor, *L'instauration du tableau*, Gêneve Droz, 1999.

⁵⁶ “(...) *Le «cadre» en tant que forme artistique est un exemple unique, si on l'observe dans son extension temporelle, e til l'est également quand on se réfère aux différentes cultureles. (...) La nouveauté du «cadre» reside précisément en ce qu'il dispose des éléments de l'architecture, et en premier lieu de l'antique pour créer un objet d'ameublement, un «meuble». (...)*” Cf. GRIMM, Claus, “Historie du cadre un panorama”, *Revue de l'Art*, n.º 76, 1987, pp. 15-16.

2. MATERIAIS E ARTISTAS

A relação entre artesãos, pintores e encomendadores é relevante para o estudo das molduras. O entendimento de algumas das soluções artísticas tomadas, o papel do desenho assim como da difusão de gravuras, foram determinantes para o trabalho destes artistas, que apoiados nas modas de então, confeccionavam verdadeiras obras de arte, muitas vezes, com um cunho pessoal marcante, classificando-se molduras através de nome de artistas, como: *Sansovino*, *Carlos Maratta* ou *Salvator Rosa*, etc.⁵⁷

Iremos, tanto quanto nos é possível, e tendo em conta os casos de estudos, mencionar os métodos básicos de manufactura e de decoração de molduras. O nosso trabalho, não passa, de todo, pela análise exaustiva dos materiais, contudo, devem conhecer-se previamente as matérias-primas e o seu uso na confecção e ornamentação destes objectos.

A grande habilidade e conhecimento das madeiras eram condições imprescindíveis. As obras possuem um carácter funcional e os seus acabamentos estavam directamente relacionados com a função que iriam desempenhar. A qualidade da madeira, o próprio corte e a manufactura eram feitas por profissionais especializados.⁵⁸ Assiste-se a uma evolução das técnicas de execução, não só no que diz respeito às formas da estrutura, mas também dos sistemas de ensablamentos adoptados. Estas mesmas características físicas de construção oferecem pistas sobre o país ou nacionalidade do artesão, uma vez que as diferentes regiões conduziram a novos estilos.⁵⁹

O destino da obra (retábulo de altar, obra de pendurar, etc.) implicava certas especificidades de construção. O próprio peso das obras condicionava e reflectia-se na construção. Os pesados retábulos de altar, cujos sistemas de suspensão deveriam estar

⁵⁷ Estas tipologias, reconhecidas pela História da Arte, correspondem a momentos artísticos distintos, entre o Renascimento e o período Neoclássico. O perfil *Cassetta*, é associado ao Renascimento, moldura de linhas simples com decorações pintadas, recorrendo a técnicas como o *sgraffito*. No século XVII, a moldura assume decorações que se assemelham à orelha humana, sendo chamada de *Auricular* ou *Sansovino*, por estar associado ao escultor italiano Jacopo Sansovino. Em Espanha, este estilo é também apelidado de *Herrera*. O Barroco e o Rococó, épocas de decorações profusas, apresentam as molduras chamadas *Maratta* ou *Salvator Rosa*. Estas são apenas algumas das tipologias de molduras, não esqueçamos as especificidades regionais que ditaram outras nomenclaturas, assim como a proliferação de estilos como o *Luís XIII*, *XIV*, *XV* ou *XVI*. Adianta ainda esclarecer, que todos estes estilos deambularam pelos séculos, tendo sido retomados mesmo em épocas cujo uso é menos recorrente. No capítulo quatro deste trabalho, iremos desenvolver estes conceitos.

⁵⁸ Vd. TIEMBLO, María Pía Timón *El marco en España Del mundo romano al inicio del modernismo*, Publicaciones Europeas de Arte, 2002, p.33.

⁵⁹ *Ibidem*.

preparados para assegurar a protecção da obra, evitando empenamentos, são um exemplo do minucioso do artesão, construtor de molduras.

Parte da documentação recolhida neste capítulo foi obtida através do estudo de Maria Pía Tiemblo, *El marco en España Del mundo romano al inicio del modernismo*, 2002, através do qual nos guiámos, teórica e metodologicamente.

2.1.

A MOLDURA COMO MATERIAL FÍSICO

As molduras, objectos físicos por natureza, transportam-nos para um lugar de tridimensionalidade. As madeiras, material escolhido por excelência, são também as portadoras de várias mensagens: materialidade, estilo, gosto, época, etc.

Na sua tipologia mais básica, a moldura é composta por um lado esquerdo, um lado direito, parte cimeira e parte inferior.⁶⁰ Existem termos básicos para a descrição de molduras⁶¹, sendo estes ao longo do trabalho devidamente explicitados, acompanhados pelos estudos de caso, com as respectivas legendagens.

2.1.1.

MADEIRAS PORTUGUESAS E DE IMPORTAÇÃO

Chegaram até nós diversas molduras, cujos materiais diferem. Naturalmente, não serão contemplados todos os tipos de madeiras utilizadas na construção de uma moldura, mas sim aqueles que se relacionam directamente com os nossos casos de estudo, ou quando nos seja possível, exemplificar com dados documentais.

As madeiras, que maioritariamente elencámos e destacamos no nosso estudo são: carvalho, castanho, nogueira, pinho, ébano e pau-santo⁶².

⁶⁰ Cf. TIEMBLO, María Pía Timón, “Tipología de los marcos españoles en los siglos XV y XVI”, em *La pintura europea sobre tabla. siglos XV, XVI y XVII*, Ministerio da Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales, Subdirección General del Instituto del Patrimonio Cultural de España., em <http://www.calameo.com/books/0000753357dee4271c5dc> consultado a 26 de Abril de 2014, às 18h30m. Veja-se ainda os Desenhos 2, 3 e 4, nos Anexos deste estudo.

⁶¹ Vd. SIMON, Jacob, *The art of the picture frame: artists, patrons and the framing of portraits in Britain*, National Portrait Gallery, Londres, 1996, p. 206.

⁶² Vd. *Terminologia de Madeiras Série B – Secção I*, Lisboa, Ministério das Obras Públicas Laboratório Nacional de Engenharia Civil, 1955.

Carvalho

Madeira folhosa⁶³, acastanhada, dura, moderadamente pesada e fácil de trabalhar. Muitas molduras foram feitas com esta madeira, destacando-se os retábulos, por exemplo. Obras como *Baptismo de Cristo* (Fig. 47), da autoria de Vasco Fernandes, c. 1530-1535, *Deposição no Túmulo* (Fig. 94) de Cristóvão de Figueiredo ou *O Presépio* (Fig. 95) mão de Josefa Óbidos, a primeira no Museu Grão Vasco, Viseu, e as duas últimas no Museu Nacional de Arte Antiga, são exemplos de molduras cuja estrutura é construída em carvalho.

Castanho

Madeira folhosa, pálida ou castanha. Parecida ao carvalho, é dura, leve, fácil de trabalhar e muito durável. Os insectos xilófagos atacam com facilidade neste tipo de madeiras. Não se encontram muitos exemplares, talvez devido a este defeito. Destacamos *S. Miguel Arcanjo* (Fig. 4), autoria de António André, c. 1623, *Santa Águeda* (Fig. 5), escola de Madrid, 2ª metade do século XVII, *Baptismo de S. Domingos* (Fig. 6), *Ceia no Santo Sepulcro em Roma* (Fig. 7), ambas de António André e datadas c. de 1618-1623. Todas estas obras se encontram no Museu de Aveiro.

Nogueira

Madeira folhosa, castanha com laivos escuros, moderadamente dura e pesada, fácil de trabalhar. Apresentamos para a noqueira os seguintes exemplos:

“ (...) *Huma lamina de Nossa Senhora da Soledade em taboa com seu tafetá que o cobre, e moldura de **nogueira** estimada em dois mil e quatrocentos reis*¹¹⁰ ____ *6\$400(sic.) (...) Dois espelhos de dois vidros cada hum com sua moldura pintada de cor de noqueira filetes dourados com bancas de **nogueira** com talha e frisos lavrados avaliados em vinte e oito mil e outocentos reis*¹¹⁹ ____ *28\$800. (...).*”⁶⁴

⁶³ As madeiras folhosas são próprias de zonas temperadas tropicais. São consideradas aptas para a marcenaria pelo seu aspecto, acabamento e qualidade.

⁶⁴ Direcção-Geral de Arquivos (DGARQ)/Arquivo Nacional da Torre do Tombo (ANTT), *Orfanológicos, Letra A, Maço 121, Nº 1, Cx. 206, Alexandre Metelo de Sousa e Meneses, Inventário dos bens que ficaram, 1766 – 1768, (fl. 35). Negrito nosso.*

Pinho

Madeira resinosa⁶⁵, pálida ou castanho-avermelhada, moderadamente dura e pesada, fácil de trabalhar, no entanto é considerada pouco durável se não for devidamente tratada. O *Retrato do Rei D. José* (Fig. 69), de meados do século XVIII, no Palácio Nacional de Mafra, ostenta moldura de pinho dourada, rectangular, sem decoração.

Ébano

Madeira escura, pesada e resistente. É proveniente de regiões tropicais como Índia ou na costa oriental africana, sendo que em África, por vezes, surge designada como «pau-preto». Considerada nobre e valiosa, foi utilizada na construção de molduras. Temos exemplo duma moldura de ébano nos Arquivo de inventários e partilhas da Casa dos Condes de Povolide, Condes de Aveiras e Marquesses de Vagos:

*“28\$000 (...) por huma lamina de Santo Antonio com molduras de **evano** (...)”*⁶⁶ Ou ainda: *“Outra lamina do Banquete do Senhor de dous palmos com molduras de **evano** que foi visto e avaliado em doze mil reis com (fl. 49v) que se sae ____ xij mil (...) Huma lamina de Santo Antonio de tres palmos de altura e mais de dous de largo com molduras de **evano** que foi visto e avaliado em oito mil reis com que se sae ____ biij mil (...).”*⁶⁷

Pau-santo

Madeira muito pesada, de grande dureza, beleza e durabilidade. Proveniente do Brasil, foi utilizada em Portugal na confecção do mobiliário. Também termo português para a madeira que os brasileiros designam por «jacarandá», existe na Índia uma madeira da

⁶⁵ As madeiras resinosas são próprias das zonas frias e temperadas. Pelas suas características de corte e manuseio pertencem às melhores e mais apreciadas madeiras de construção. Apodrecem facilmente se não forem devidamente tratadas.

⁶⁶ ANTT, *Arquivo da Casa dos Condes de Povolide, Condes de Aveiras e Marquesses de Vagos, Inventários e Partilhas, Caixa 84, Maço 6, 1ª Parte, Nº 18*. Negrito nosso.

⁶⁷ ANTT, *Orfanológicos, Letra J, Maço 347, Nº 9, João Rodrigues de Vasconcelos e Sousa, Conde de Castelo Melhor, Fora das Portas de Santo Antão, defronte da Ermida de S. Luís, Inventário dos bens que ficaram por falecimento do Conde de Castelo Melhor, João Rodrigues de Vasconcelos e Sousa, fez a viúva sua mulher, Condessa de Castelo Melhor, D. Mariana de Lencastre Vasconcelos e Câmara (herdeira do Palácio Calheta por morte de seus pais), 1659*. Transcrição paleográfica realizada por Lina Maria Marrafá de Oliveira, no âmbito do Projecto: “A Casa Senhorial em Lisboa e no Rio de Janeiro, Séculos XVII, XVIII e XIX”. Negrito nosso. Documento cedido gentilmente pelo Professor Doutor Vítor Serrão.

mesma família e muito semelhante chamada «sissó», contudo não existem registos da sua importação para o Reino, uma vez que o jacarandá brasileiro estava muito mais perto e, naturalmente, a um preço mais aliciante. No inventário dos bens que ficaram de Alexandre Metelo de Sousa e Meneses, destacamos:

*“Outo molduras de **páo santo** lavradas para paineis peque- (fl. 58) nos avaliadas em dois mil e quatrocentos reis²⁹ _____2\$400 (...) Trinta quadros de ceda com ramos da mesma molduras de **páo santo**, algumas douradas que são as maiores e os ramos sobrepostos avaliados a trezentos reis cada hum que fazem nove mil reis³⁷ _____9\$000 (...) Huma lamina em taboa moldura de **páo santo** que representa o Cenaculo estimada em mil e duzentos reis¹⁰⁹ _____1\$200 (...)Outo paineis de pedra branca com sua pintura tres deles quebrados e com molduras de **páo do Brasil** avaliados em mil e duzentos reis¹¹⁶ _____1\$200 (...).”⁶⁸*

2.1.2

OUTROS MATERIAIS

Mas não só a madeira entrou na construção das molduras em Portugal. O contexto social e económico possibilitou em diversos momentos, viagens e contactos com outros povos e materiais.

Conhecem-se imensos materiais utilizados quer na estrutura, quer nas decorações das molduras. Não iremos elencar uma lista longa, ou diferenciar os que guarnecem estruturas ou decorações, contudo iremos mencionar alguns exemplos concretos. Para aqui destacamos o cobre, gesso, madrepérola, tartaruga, osso e marfim, prata e *papier-maché*.

⁶⁸ DGARQ/ANTT, *Orfanológicos, Letra A, Maço 121, Nº 1, Cx. 206, Alexandre Metelo de Sousa e Meneses, Inventário dos bens que ficaram, 1766 – 1768, (fl. 35). Negrito nosso.*

Cobre

Este metal, cujo uso é conhecido pelo menos antes da era de Cristo, é utilizado durante a Idade Moderna, existindo várias pinturas sobre cobre. Não é surpreendente portanto, que algumas molduras tenham sido constituídas por este material. Mais uma vez, no inventário dos bens que ficaram de Alexandre Metelo de Sousa e Meneses, destacamos: “ (...) *Outra lamina do Senhor orando com moldura lavrada em **cobre** estimada em dois mil e quatrocentos reis*⁶⁵ ____ 2\$400 (...). ”⁶⁹

Gesso

Este material foi utilizado na moldura do *Retrato de D. José I* (Fig. 66), século XVIII, Palácio Nacional da Ajuda, Lisboa. De madeira e gesso dourados entalhados, a moldura contém na parte superior um escudo com as armas de Portugal, encimado pela coroa real.

Madrepérola

Também designada por nácar, é uma substância dura, contém calcário e é produzida por alguns moluscos, no interior das suas conchas. Presente no Museu Nacional Soares dos Reis, o óleo sobre tela, *Sagrada Família, São João e um Anjo*, (Fig. 65), datado de séculos XVI – XVII, apresenta moldura de madeira lacada de negro, incrustações de madrepérola e decoração a pó de ouro.

Marmoreado

A imitação de mármore ou de outras pedras foi recorrente na arte da moldura., Misturando gesso com cola e corantes, esta imitação é então pintada. A pintura *São Tomás de Aquino* (Fig. 35), presente no Museu de Évora, século XVIII, encontra-se emoldurada numa moldura em madeira marmoreada, em tons verdes. Já o *Retrato da Rainha D. Maria I* (Fig. 72), exposta no Palácio Nacional de Queluz, c. 1777-1792, apresenta na sua moldura madeira exótica, entalhada e dourada, pintada com marmoreado vermelho e verde.

⁶⁹ DGARQ/ANTT, *Orfanológicos, Letra A, Maço 121, N° 1, Cx. 206, Alexandre Metelo de Sousa e Meneses, Inventário dos bens que ficaram, 1766 – 1768, (fl. 35). Negrito nosso.*

Tartaruga

A camada externa do invólucro de tartarugas marinhas foi utilizada como material decorativo. Combinada com outros materiais, são ainda aplicadas cores, como o vermelho e o amarelo para aumentar a riqueza da superfície.⁷⁰ As molduras não foram exceção e apresentamos *Retrato de Dama com cão* (Fig. 76), finais século XVIII, com moldura de tartaruga em tons avermelhados, a sua decoração é ainda composta por outros materiais, como madeira negra e metal.

Prata

A prata, tal como o ouro, são materiais ligados ao poder e à riqueza. A pintura *Nossa Senhora do Rosário* (Fig. 63), séculos XVI – XVIII, apresenta moldura de formato geometrizado e irregular, coberta com lâmina de prata, a qual é trabalhada com folhas de acanto e outros motivos vegetalistas. Ainda um pormenor documental:

“(…)E assim mais tres retabulos com molduras de filagrana de **prata** huma delas tem vinte e duas pedras azuis e as outras duas tem duas pinturas com seus vidros por diante avaliada a prata dos ditos retabulos em tres mil e duzentos reis ____3\$200 (...).”⁷¹

Papier-mâché

Mistura maleável de papel e cola, ou de papel, a farinha e água. A *Cena de Merenda de Caça no Inverno* (Fig. 77) ou a *Cena de Toilete Masculina* (Fig. 78), ambas no Palácio Nacional de Queluz, de século XVIII são exemplares desta técnica. Este tipo de moldura foi apreciado em Portugal, podendo ainda constatar o seu valor alto valor monetário: “ (...) Seis molduras ao alto, de **papel da China** avaliadas em dois mil e quatrocentos reis¹⁶⁶ _____2\$400 (...).”⁷²

⁷⁰ Vd. KARRAKEER, D. Gene, *Looking at European Frames: A Guide to Terms, Styles, and Techniques*, J. Paul Getty Museum, Los Angeles, 2009, pp. 79-80.

⁷¹ ANTT, *Orfanológicos, Letra C, Maço 74, N° 6, Palácio Niza, Inventário dos bens que ficaram por falecimento do Ilustríssimo e Excelentíssimo Conde de Unhão D. Rodrigo Xavier Telles o qual se continua com seu filho o Ilustríssimo e Excelentíssimo Conde de Unhão sendo maior, 1759 – 1761*. Negrito nosso.

⁷² DGARQ/ANTT, *Orfanológicos, Letra A, Maço 121, N° 1, Cx. 206, Alexandre Metelo de Sousa e Meneses, Inventário dos bens que ficaram, 1766 – 1768, (fl. 35)*. Negrito nosso.

2.2.

IDENTIDADE AUTORAL

2.2.1.

TRAÇA DE MOLDURAS: A MOLDURA COMO ARQUITECTURA

Desenhadas pelos próprios pintores, arquitectos ou ornamentalistas, algumas molduras eram verdadeiras arquitecturas-molduras. A traça de molduras está intimamente ligada à arquitectura. Senão vejamos os tabernáculos que ocuparam todo o século XV e XVI, onde as estruturas arquitectónicas eram janelas abertas, delimitando e retendo olhares.

O século XVIII recupera novamente esse conceito, a arte clássica e as suas arquitecturas, merecem destaque, sendo eleitas para o enquadramento de pinturas de todos os géneros. O conhecimento em arquitectura era fundamental neste âmbito.⁷³

Chegaram aos artistas, não só os desenhos, mas também as gravuras. O rei D. João V recebe gravuras enviadas por Mariette, gravuras essas, que ostentam molduras de inspiração barroca, recorrendo a vários elementos decorativos, vegetalistas e antropomórficos, por exemplo (Grav. 2). Este tipo de moldura, característico da talha barroca e rococó, através da decoração profusa, enche casas e igrejas.

Destacamos ainda um exemplo de um desenho de moldura (Des. 2), com autor conhecido e com obra a enquadrar, também conhecida:

“ Concebida por J. [osé] F. [rancisco] Paiva, a moldura para encaixilhar o retrato do P. [adre] António da Costa, inspira-se em desenhos ingleses da época, quer do John Linnel (ac. 1755-60 a 1790-96) quer doutros marceneiros que, tanto em molduras de espelhos como de pinturas, usavam figurar a urna ladeada por nereidas ou tritões. O P^e

⁷³ Vd. SIMON, Jacob, *The Art of the Picture Frame Artists, Patrons and the Framing of Portraits in Britain*, National Portrait Gallery, Londres, 1996, pp. 31-48.

António da Costa era natural do Porto onde nasceu, em 1714. Saiu de Portugal em 1749, esteve em Roma, passando daí a Viena da Áustria, onde conviveu com o Duque de Lafões, D. João de Bragança. E porque o Duque só regressou ao reino em 1779, deduz-se, para a encomenda da moldura, uma data posterior a esta.”⁷⁴

2.2.2.

ARTISTAS: CARPINTEIROS, MARCENEIROS, ENSAMBLADORES, ENTALHADORES, DOURADORES, PINTORES-ESTOFADORES, PINTORES DE ÓLEO, ESCULTORES, ETC.

A arte de emoldurar era uma parceira entre marceneiros, entalhadores e douradores, naquilo que apelidamos de cúmulo de funções. Vários artistas estavam envolvidos na execução e decoração de molduras.⁷⁵

Uma moldura, com os seus elementos básicos, era a tarefa de um marceneiro, que procedia ao seu corte e dimensionava a sua estrutura. Através das construções é possível determinar datas e compreender estilos. Estilo e talha diferem durante os séculos. O final do processo da moldura é usualmente dourando ou prateando (Grav. 1).⁷⁶

Os artistas que iremos mencionar, são aqueles que regra-geral se encontram envolvidos neste processo. Tendo em conta o material designado para a construção de molduras poderiam ser contratos outros artistas. Destacaremos como principais envolvidos nesta arte o:

⁷⁴ Cf. PINTO, Maria Helena Mendes, *José Francisco de Paiva. Ensamblador e Arquitecto do Porto (1744-1824)*, Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa, 1973, p. 204.

⁷⁵ Vd. Francisco LAMEIRA, *A talha no Algarve durante o Antigo Regime*, Câmara Municipal de Faro, Faro, 2000.

⁷⁶ Vd. SIMON, Jacob, *The Art of the Picture Frame Artists, Patrons and the Framing of Portraits in Britain*, National Portrait Gallery, Londres, 1996, pp. 83-112.

Entalhador

Trabalhava a talha em geral.

Escultor

Por vezes, sinónimo de imaginário (aquele que é encarregue de esculpir santos), esculpia o material onde seria integrada a pintura, madeira ou pedra, por exemplo.

Ensamblador

Montava o conjunto entalhado, procedendo à ensamble das peças.

Marceneiro

Artista ligado fabrico de móveis, eram também produtores de molduras.

Carpinteiro

Trabalha em exclusivo com madeiras, estão intimamente ligado à arte da moldura.

Torneiro

Artífice que trabalhava a madeira em torno. Recorrente nas molduras de decorações profusas.

Dourador

Procedia ao douramento das madeiras. O seu trabalho concluía o processo de fabrico e decoração das molduras.

Estofador

Dourador que dominava a técnica de pintura – estofado – a arte de imitar tecidos raros. Este tipo de decoração foi utilizado em molduras, durante vários séculos, sendo notória a sua presença no Renascimento, com as molduras de perfil *Cassette*.

2.3.

PRODUÇÃO DE MOLDURAS – CASOS DE ESTUDO

Como se sabe, a madeira foi por excelência a matéria-prima utilizada para a confecção de molduras. Em muitos contratos, alude-se às propriedades da madeira, corte e cor, exigidas pelos encomendadores.⁷⁷ O término comum nos contratos para o artesão de molduras, era entalhador. Sabe-se que o século XVI e XVII são os mais associados à confecção de molduras e retábulos. Nos finais do século XVII, quando não se mencionam entalhadores surgem os ensambladores, carpinteiros e/ou ebanistas. Fala-se então, de uma polivalência de funções, designando os artistas com nomenclaturas diversas.

Estes contratos, que abaixo enunciaremos, referenciam tipo de molduras, ornamentação ou ainda artistas contratados para a construção de molduras. Por exemplo, no que respeita à cor das molduras:

*“(...) e quanto às **molduras** seriam douradas as que rodeiam o retabolo pela parte de dentro e o frizo que vai pelo meio entre a dourada e a de fora dariam de azull fino com hum lanço branco, e a **moldura** de fora será de amarello ou de outra cor que melhor for, e a **moldura** que rodeia todo ho retabolo da parte de fora será de preto re o frizio de cima será de azulll com a mesma lassaria (...).”* (Doc. 1 – negrito nosso).

Ou ainda definir quais os trabalhos pretendidos ao artista:

*“(...) e as calhas das **molduras** e os frisos, do modo que Sua Excelência for servido e tudo a fresco e com as tintas que para o fresco se requerem e tudo muito perfeito e acabado, eque logo começará esta obra e não abrirá mão dela até a não acabar, digo, com todo o cuidado e diligência e que as tintas porá por sua conta e todo o aparelho que [h]ouver mister para o dourado, e que Sua Excelência por tudo lhe mandará cem mil rs em dinheiro e o ouro necessário para as **molduras** dadita câmara e estuque de officais que com elle [ditto pintor] a guarneçam (...).”* (Doc. 3 – negrito nosso).

⁷⁷ Vd. SIMON, Jacob, *The Art of the Picture Frame Artists, Patrons and the Framing of Portraits in Britain*, National Portrait Gallery, Londres, 1996., pp. 129-148.

Os pagamentos de molduras são ainda referenciados nas despesas:

“ (...) Despendeo o dito tizoureiro mil e oitocentos e cinquenta rs com Vicente Gonçalves de fazer as **molduras** do retabolo, e assinou em o primeiro de Julho de 675 _____ 01V750 (...). ” (Doc. 2 – negrito nosso).

E ainda:

“ (...) Despendeo o thezoureiro Sebastião Freire vinte mil rs com Paschoal de Araujo, oficial de pintor de tela, por ter dourado três **molduras** de três payneis que se puseram sobre o arco da Capella mór, que foi por quanto se ajustou, e de como o sobredito pintor recebeo a dita contia, assinou comigo, a seis dias do mês de Janeiro de 674 _____ 20000 (...). ” (Doc. 5 – negrito nosso).

Esclarece-se a importância das molduras também através dos valores monetários pagos, naturalmente que uma moldura de linhas simples seria de valor mais baixo do que uma profusamente decorada com materiais preciosos, por exemplo.

Para terminar também surgem nomes de marceneiros, como João Taveira ou Manoel de Souza, permitindo identificar autores:

“ (...) Ao marceneiro per conta das **molduras** dos quatros payneis que estão na Capella mor que se concertaram por cada moldura em sete mil, tem a conta de _____ 28000 (...) João Taveira, marceneiro, das **molduras** que fez no coatro payneis que se puzeram na Capella mór _____ 129000 (...) Manoel de Souza, marceneiro, por conta das tres **molduras** dos tres payneis que hande por no corpo da Igreja _____ 3000 (...). ” (Doc. 4 – negrito nosso).

3. RELAÇÃO DA MOLDURA COM A PINTURA

A moldura é original? É uma questão que nos importa referir. Pela falta de estudos, torna-se muito difícil saber a resposta. As molduras são diversas vezes reutilizadas, passando de uma obra para outra. Noutros casos, reutiliza-se a moldura, recortando-a, para enquadrar obras com medidas diferentes da sua criação. Deve-se analisar minuciosamente cada moldura, observando-se o emolduramento e outros elementos que permitam dar informação sobre a sua originalidade e identidade.

Acrescentamos ainda que a padronização de molduras é um problema sério. As galerias tinham por hábitos criar uma padronização do núcleo museológico, no que respeita à emolduragem das obras de arte. O exemplo famoso da Galeria Gemäldegalerie de Dresden, onde se colocaram molduras barrocas para todas as obras expostas.

Esta originalidade (ou a falta dela) está ligada à busca da *aura*, célebre conceito de benjaminiano⁷⁸. A *aura* implica autenticidade, e quando esta quebra entra em decadência. Para as molduras esta *aura* tem sido apagada, e muitas vezes renunciada. É claro que a falsificação é diferente das cópias, contudo a inesgotabilidade que as obras de arte perpetuam fica afectada. Este valor do autêntico é conceito operativo da História da Arte, importante na análise desta expressão artística que é a moldura.

Chegamos a três conclusões fundamentais para esta problemática, e que envolvem as situações seguintes: a perda da moldura original, a troca de moldura por diferentes motivos (evolução do gosto ou mudança de proprietários) e, por fim, o reaproveitamento de molduras.

Por vezes, eram os próprios artistas que desenhavam as suas molduras, mostrando a importância da originalidade. Contudo, por vezes os coleccionadores impunham ordem, uniformizando o estilo das molduras.

Adiante enunciaremos casos de estudo de obras do Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa. Objectos transversais ao tempo e às memórias, estas molduras sobreviveram a modas, proprietários e até políticas de museu.

⁷⁸ Vd. BENJAMIN, Walter, *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*, Relógio D'Água, 2012.

3.1

A MOLDURA NOS SEUS CONTEXTOS: O EMOLDURAMENTO

Quem emoldura uma pintura compreende a diferença que uma moldura pode fazer, como direcciona o olhar para a pintura e para a composição pictórica.⁷⁹ Está provado que a moldura preta dá ênfase, branca ou dourada aumenta, e a polícroma a sonoridade visual. A expressão “casamento perfeito” indica a parceria perfeita entre moldura e pintura.

Durante séculos, as molduras fizeram a sua função discreta, quase esquecidas nas paredes dos museus e das casas. A justificação da escolha de molduras antigas para pinturas antigas passa pela melhor harmonia que se irá gerar. As molduras devem ser vistas e apreciadas colocadas nas pinturas para que foram concebidas.

Usar o original danificado imitando o modelo, através das técnicas e estilos dos da época. Também as novas exigências expositivas nos Museus permitiram um novo olhar para as molduras.⁸⁰

⁷⁹ “ *La enmarcación de una obra de arte implica aspectos muy complejos como es el conocimiento y dominio de los estilos histórico-artísticos de la arquitectura, pintura, escultura y demás artes, a través de todos los tiempos, la búsqueda e interpretación eficiente de documentación tanto antigua como moderna, ya sea manuscrita, impresa o fotográfica, ya sea en archivos, bibliotecas, hemerotecas u otras instituciones en donde se recopila y conserva documentación, la familiaridad y desenvolvimiento en los diversos museos, fundaciones, instituciones que se dedican al comercio del arte como anticuarios, galerías o salas de subastas, sobre todo aquellos que abundan en pintura, sin olvidarnos de conventos, monasterios o colecciones privadas, y tanto con las obras como con las personas encargadas de la conservación o gestión de las piezas. Así mismo, es necesario conocer todo aquello que está en relación con el concepto de lo que es un marco: su historia, sus estilos histórico-artísticos- desde el Románico a la actualidad -, su proceso de la elaboración y decoración y la enmarcación final.*” Cf. *El marco en España: historia, conservación y restauración / The frame in Spain: history, preservation and restoration*, Ministerio da Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales, Subdirección General del Instituto del Patrimonio Cultural de España, 2009, disponível em <http://pt.calameo.com/read/00007533528de6be40bee>, consultado a 13 de Março de 2014, às 12h30m, p. 76.

⁸⁰ “ *La propia función óptica de los marcos es esencial en los mecanismos de percepción de la imagen de una pintura porque contribuyen a “cerrar” el campo de visión y a focalizar la mirada hacia el tema*

Uma moldura é original quando é aquela que foi a primeira moldura, concebida ou escolhida para uma determinada pintura; contemporânea quando é colocada fora da época; feito para a moldura, mais tarde.⁸¹

*“Por bem «de época» entende-se um bem em que a sua data corresponde - ao nível da sua tipologia, do estilo que lhe está subjacente e das técnicas utilizadas - àquilo que era produzido por uma determinada civilização, num concreto momento histórico-cultural existente na data atribuída, sendo os seus materiais aqueles que eram utilizados tradicionalmente nessa data por essa cultura e a qualidade correspondente aos padrões normais e possíveis desse período, desde que a isto se aliem evidentes, naturais e proporcionais sinais de uso e de desgaste, que só o tempo e os homens conseguem dar.”*⁸²

As pinturas eram normalmente emolduradas quando mudavam de mãos, sendo a moldura original descartada. Os colecionadores adquiriam molduras exuberantes e por preços elevados, assistindo-se a uma padronização, em função dos interiores das casas e dos museus, pretendendo portanto afirmar o valor do patronato.

Os curadores preferem serem neutros na escolha das molduras, contudo cremos que hoje em dia, já se apercebem do valor da moldura. Assim sendo, o processo da escolha da moldura deve começar por determinar o período de execução da pintura, estilo, país ou região de origem. É um processo moroso, que exige um conhecimento dos materiais e da História da Arte universal. As molduras de época poderão ser encontradas em museus, colecionadores privados ou em antiquários. A boa relação entre curador, conservadores de pintura e conservadores de molduras resultará no chamado “casamento perfeito” entre pintura e moldura.

Na conservação contemporânea de molduras, os métodos tradicionais e os materiais, lado a lado com as modernas metodologias e técnicas, são utilizados em prol do

representado. Las manchas de purpurina y los contrastes entre el dorado y el blanco de los fragmentos perdidos producen el efecto contrario al romper la unidad cromática y compositiva del marco, en la que el brillo y los matices del oro juegan un papel unificador fundamental; en definitiva, una ruptura de sus límites ópticos que provocaba el desvío de la atención del centro hacia fuera. (...),” Idem, p. 66.

⁸¹ Vd. MITCHEL, Paul e ROBERTS, Lynn, *Frameworks form, function & ornament in european portrait frames*, Merrel Holberton Publishers, Londres, 1996.

⁸² Cf. MONCADA, Miguel Cabral de, *Peritagem e Identificação de Obras de Arte*, Civilização Editora, Porto, 2006, p. 36.

objecto⁸³. A função primária do conservador não é fazer a moldura parecer nova, mas sim estabilizá-la na sua condição e aparência.

As molduras de época são difíceis de encontrar, e chegaram mais pinturas do que as molduras até nós. Acrescentando-se ainda o facto de ser ainda mais complicado encontrar uma moldura com as mesmas dimensões e estilo da pintura a enquadrar. As molduras não têm apenas de ter as dimensões correctas da pintura, precisam de dialogar com ela, serem apropriadas. Um estilo não te imperar num só espaço, vários podem conviver agradavelmente.

A questão dos emolduramentos tem sido estudada no estrangeiro. Em Portugal, pouco ou nada encontramos, mas ainda assim podemos recolher as notas deixadas em actas, catálogos de museus, etc.

Mais uma vez recorremos as fontes documentais, onde encontramos nas actas da Academia de Belas-Artes de Lisboa (ANTT), n.º 95, 102 e 110, referências aos Painéis de São Vicente, pintura datada do século XV, e ao seu estado de emolduramento, e até mesmo de como teria sido emolduramento anterior.

Em 1909, o Conde de Olivais e Penha Longa oferece-se para custear o restauro dos Painéis de São Vicente, como abaixo se pode constatar, na acta n.º 95:

“ Acta da sessão da Comissão executiva da Academia Real de Bellas Artes de Lisboa em 26 de Janeiro de 1909 (...) De seguida foi lida uma carta à Academia (...) no final comunicara que o Conde dos Olivais e Penha Longa se offerecera para custear o que

⁸³ “ Si hablamos de conservación y preservación de bienes patrimoniales o culturales, el marco estaría integrado en dicha categoría aún a pesar de ser considerado como un elemento fundamentalmente de uso y supeditado a la obra que enmaeca. (...) Los principios de la conservación que deben aplicarse a los marcos son básicamente los mismos que los de cualquier otro bien, o por lo menos así tendría que ser. Sin embargo, el marco no há contado con la necesaria consideración de bien patrimonial como para disponer de unas medidas de cuidado y respeto suficientes. Aunque su función utilitaria le ha alejado tradicionalmente de la categoría de obra de arte y le venía situando entre las denominadas artes menores (...) Curiosamente, y acaso más que ningún outro bien cultural, es un objecto que aún estando a la vista y en exposición permanente ha sido completamente invisible por su supeditación al cuadro. No obstante, hay marcos cuyo valor o valores intrínsecos superan al particular cometido que los caracteriza trascendiendo su mera finalidad utilitaria.” Cf. *El marco en España: historia, conservación y restauración / The frame in Spain: history, preservation and restoration*, Ministerio da Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales, Subdirección General del Instituto del Patrimonio Cultural de España, 2009, em <http://pt.calameo.com/read/00007533528de6be40bee>, consultado a 13 de Março de 2014 às 12h30m, pp. 31-32.

for necessário fazer para o beneficiamento, conservação e melhor exposição das tábuas do século XV, existentes no paço de S. Vicente, em umas das quias figura o Infante D. Henrique, oferta feita com a única condição restritiva do seu donativo, o de ser esse trabalho executado por artistas da escolha da mesma Academia resolvam aceitar o honroso encargo, estudar-se a melhor forma de corresponder a agradável e patriótica incumbência (...).”

Foi nomeado Luciano de Freire para este trabalho, conhecido conservador e restaurador, que ao proceder ao restauro se depara com a seguinte situação, na acta n.º 102:

*“Extracto da Acta da Sessão da Comissão executiva da Academia Real de Bellas Artes de Lisboa em 22 de Maio de 1909, A pedido do Sr. Luciano Freire passou a assembléa a examinar os trabalhos de beneficiamento dos quadros do século XV, pertencentes à Mitra Patriarchal, snedo lavrado um auto em que ficou consignada a impressão da Comissão Executivs acerca do trabalho realizado (...) o que se reconheceu não só pela disposição das figuras , que, em dois quadros , se não podia justificar, mas também por que as tabuas que os constituem conservam bem evidentes vestígios de terem estado **emoldurados** separadamente, havendo sido depois ligados por cavilhas, de ferro.(...)”*
(negrito nosso).

O emolduramento da obra é questionado, e os sistemas de fixação, cavilhas de ferro, foram provavelmente adicionadas posteriormente, para terminar a acção mecénica do Conde dos Olivais e Penha Longa permitiram emoldurar os Painéis. Exemplo disso é a acta n.º 110:

*“Acta da sessão da Comissão executiva da Academia Real de Bellas Artes de Lisboa em 10 de Maio de 1910 (...) O Sr. D. José Pessanha (...) voto de louvor aos académicos D. José de Figueiredo, Conde dos Olivais e Penha Longa e Luciano Freire, (...) o segundo (...) para as despesas a fazer para o concerto e **emolduramento** dos referidos quadros (...).”* (negrito nosso).

3.2.

RELAÇÃO DA MOLDURA COM A OBRA QUE ENQUADRA

- ESTUDOS DE CASO DO MUSEU NACIONAL DE ARTE ANTIGA

Através de um inventário de Molduras do Museu Nacional de Arte Antiga, foi-nos possível entender, a par dos relatórios de restauro do início do século, que molduras eram originais e quais não eram. A partir de aqui, elencamos alguns estudos de caso, que abaixo passaremos a explicitar, descobrindo originais, não originais e até cópias de molduras.

3.2.1.

ORIGINAL

Uma moldura concebida e executada para uma pintura específica ou adquirida pelo artista ou primeiro proprietário e que não foi separada. As molduras cujo suporte da pintura é o mesmo da pintura é o melhor exemplo. Os inventários são uma fonte importante. Conhecer as proveniências das pinturas são um passo importante para descodificar a sua originalidade.⁸⁴

- *Milagre de Santo Eusébio de Cremona* (?) (Fig.90), da autoria de Rafael Sanzio, c. 1502-1503.

Moldura: Original.

⁸⁴ Vd. D. Gene KARRAKEER, *Looking at European Frames A Guide to Terms, Styles, and Techniques*, J. Paul Getty Museum, Los Angeles, 2009, p. 58.

Segundo José Alberto Seabra Carvalho, “*Elemento da predela do retábulo que Rafael Sanzio pintou para a Capela Gavari, (...) obra datada de 1503 na moldura original.*”⁸⁵ Moldura de estrutura arquitectónica com elementos de decoração vegetal.

- *Degolação dos Cinco Mártires de Marrocos* (Fig. 91), obra de Francisco Henriques, c. 1508-1511.

Moldura: Original (?).

Presente no Arquivo Técnico/DGPC, o Relatório de Restauro n.º 249, por Luciano Freire, em Março de 1923, num primeiro restauro, quando ainda se atribuí a esta pintura a Jorge Afonso, refere: “*Pelo recorte superior dado à pintura, vê-se que a emoldurou ornamentação gótica de desenho diferente do utilizado para os quadros (...)*”.

As ornamentações góticas de finais de século XV revelam semelhanças com a obra de Francisco Henriques, no arco rebaixado, de origens tipicamente góticas.

- *Virgem com o menino* (Fig.93), autoria de Jan Van Scorel (atribuído), c. 1526-1527.

Moldura: Original (?).

Presente no Arquivo Técnico/DGPC, o Relatório de Restauro n.º 876, por Fernando Marcel, em 30 de Janeiro de 1951, revela importantes informações sobre o suporte e moldura desta pintura: “*Qualidade: carvalho – 2 tábuas; Ligação: cavilhas exteriores; Marcas: não tem; Secura: pouco seco; Planificação: não está empenado; Bolor ou insectos: não tem vestígios; Danos ou perdas: uma tábua rachada (decima para baixo e do interior para o exterior.) Obs.: fez-se ligeiro restauro de carpintaria – grudagem e cavilhas novas.*” Moldura simples, dourada, com arco superior dentro da própria pintura, a moldura é rectangular.

⁸⁵ Cf. *Museu Nacional de Arte Antiga Lisboa*, Hirmer Verlag Munchen, Alemanha 1999, p 99.

- *Virgem em Glória* (Fig. 96), da autoria de Princesa Maria Francisca Benedita, filha do rei d. José I), século XVIII.

Moldura: Original (?). Possui número de inventário **Inv. 407 Mold.**

Mogno Dourado com monograma de Maria, obra Portuguesa de finais do século XVIII. De estilo profundamente rococó, com motivos rocailles, esta magnífica moldura vem descrita nos catálogos, devidamente inventariada, não podendo ficar de fora numa selecção desta natureza. Uma obra cheia de curvas e contracurvas apresenta elementos decorativos convexos.

3.2.2.

NÃO ORIGINAL

As molduras, quando não são originais, podem ser cópias ou reproduções, ou ainda de épocas posteriores. Sabe-se que a maioria das molduras foram retiradas ou alteradas ao longo dos séculos, não surpreendendo portanto o número de molduras não originais largamente superior face ao de originais.

- *Casamento Místico de Santa Catarina* (Fig. 92), obra de Hans Holbein, 1519.

Moldura: Não original.

Moldura de estrutura arquitectónica. Os motivos decorativos eram sobretudo: grotescos, folhas de acanto, palmetas, rosetas, arabescos, troféus, medalhões com cabeças clássicas, folhas de loto, etc... Eram aplicados em talha, regra geral, procedendo ao douramento ou não, cada obra é um estudo de caso, e neste objecto não foi aplicado o douramento. Moldura com motivos vegetalistas.

- *Deposição no Túmulo* (Fig. 94), de Cristóvão de Figueiredo, c. 1525-1530.

Moldura: Não original. Possui número de inventário: **Inv. 310 Mold.**

Segundo notas inseridas no caderno de inventário de Molduras do Museu Nacional de Arte Antiga, trata-se de uma moldura de carvalho dourado, tendo sido incorporada em 1913, oferta de D. Aurora de Macedo. Cite-se: “*Túmulo de Cristóvão de Figueiredo. Cópia de uma moldura de Renascença existente na sacristia de Santa Cruz de Coimbra*”. Moldura de estrutura arquitectónica com elementos vegetalistas a decorar.

- *Presépio* (Fig. 95), autoria de Josefa de Óbidos, 1669.

Moldura: Não original. Possui número de inventário: **Inv. 265 Mold**

Talha dourada e carvalho, de século XVII, com as seguintes dimensões: A 2 x 1,93 m. Mais uma vez, segundo uma nota inserida no caderno de inventário de Molduras do MNAA, esta moldura viria a emoldurar uma tela que representa a “Virgem, 2 Freiras e 2 Santas”, tendo a mesma sido incorporada no Museu Nacional de Arte Antiga em Outubro de 1913, sendo proveniente do Convento de Santa Joana. De volta redonda na parte superior, está actualmente a emoldurar o *Presépio* de Josefa de Óbidos. Obra barroca com volta redonda na parte superior.

4. TIPOLOGIAS DE MOLDURA DURANTE A IDADE MODERNA EM PORTUGAL - RECONHECIMENTO E CARACTERIZAÇÃO

4.1.

- NA MARGEM, PARA LÁ E PARA CÁ...

A evolução artística e estética das molduras proporciona uma viagem fascinante pelos vários períodos da arte. O período aqui estudado, a Idade Moderna (séculos XVI – XVIII) é talvez aquela onde mais encontramos diversas formas de estrutura, sendo aqui considerado, o início da História da Arte da moldura, enquanto objecto de arte autónomo. Tendo começado por ser composta por linhas simples, foi muitas vezes parte integrante das composições pictóricas, mais tarde as molduras adquiriram um estatuto, tornando-se verdadeiras obras de arte.

Abarcando vários reinados e passando por três dinastias distintas, Portugal viveu durante a Idade Moderna momentos que lhe proporcionaram acompanhar a evolução da arte da moldura, como acontecia em Itália ou França, sendo que, como sabemos, os modelos, gravuras ou desenhos, circulavam, assim como os próprios artistas portugueses ou estrangeiros, que traziam as novas ideias estéticas para o território nacional. A arte da moldura goza de uma retoma de estilos, o que muitas vezes dificulta a datação das obras.

Este nosso *modus operandi* pretende classificar as molduras em função das suas estruturas, ao invés da evolução cronológica, que, no entanto, acabaremos sempre por mencionar. Isto porque os elementos decorativos se repetem durante séculos, e por exemplo, é comum observar-se motivos góticos quer no período renascentista, quer no maneirista.

A partir dos séculos XIV e XV, a estrutura das molduras viria a modificar-se em relação a séculos anteriores. Estamos na presença de molduras que integram arquitecturas, motivos decorativos profusos ou ainda estruturas. É a partir do século XVI que este diálogo entre o imaginário e real, definindo a imagem enquadrada e delimitando o campo visual, compara a moldura a uma janela aberta.

Para facilitar o entendimento, faremos uma síntese dos perfis de moldura, cuja terminologia recorreremos ao longo do estudo.

4.1.1

RENASCIMENTO

O movimento artístico do Renascimento foi em Portugal curto, sendo fortemente acompanhado pelo Maneirismo.⁸⁶ A pintura seguiu o seu curso natural, deixando para trás o manuelino, sendo agora a influência italiana aquela que domina. Francisco de Holanda traz de Itália as novidades e as linhas de pensamento de homens como Miguel Ângelo, contribuindo no campo da literatura com inúmeras obras, que desenvolveram o gosto maneirista em Portugal.⁸⁷

Quando entramos no Renascimento⁸⁸, a moldura apresenta-se como arte autónoma, destacando-se os trípticos, *tabernáculos*, *tondos*, perfis *Cassetta* (Des. 5) e *Sansovino* (Des. 4), assim como o fingimento de marmoreados.⁸⁹

O interesse na antiguidade, especialmente na arquitectura da Roma Antiga, teve um grande efeito no desenho das molduras deste período. Os ornamentos, tendo como fonte a antiguidade clássica, apoiam-se em pilastras, colunas, etc. Estas molduras inspiradas nas arquitecturas, os *tabernáculos* funcionavam como molduras-janelas (Des. 3).

⁸⁶ Veja-se obras como, SANTOS, Reynaldo dos, “Conceito de Renascimento”, *Colóquio*, n. °4 Julho, Lisboa, 1959, pp.13-16. CEREJEIRA, M. Gonçalves. *O Renascimento em Portugal*, Coimbra Editora, Coimbra, 1974-1975. GONÇALVES, A. Nogueira, *Estudos de História da Arte da Renascença*, Epartur, Coimbra, 1979. MARKL, Dagoberto, PEREIRA, Fernando António Baptist,a *O Renascimento*, Alfa, Lisboa, 1986. CORREIA, José Eduardo Horta, *Arquitectura Portuguesa Renascimento, Maneirismo, Estilo chão*, Presença, Lisboa, 1991. CORREIA, Alberto, RODRIGUES, Dalila, (coord.), *Grão Vasco e a Pintura Europeia do Renascimento*, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, Lisboa, 1992. SERRÃO, Vítor, *O Renascimento e o Maneirismo História da Arte em Portugal*, Ed. Presença, Lisboa, 2002. LOPES, Rui Oliveira, “A função da imagem artística segundo a tradição medieval da igreja e a prática da pintura portuguesa do Renascimento”, *Arte teoria*, n.º9 (2007), Lisboa, pp. 35-52. PEREIRA, Paulo, *Renascimento*, Círculo dos Leitores, Lisboa, 2014.

⁸⁷ Veja-se, por exemplo, HOLANDA, Francisco de, destacamos: *Da Pintura Antiga* (1548), ed. de José da Felicidade Alves, Livros Horizonte, Lisboa, 1984.

⁸⁸ Vd. TIEMBLO, María Pía Timón, *El marco en España Del mundo romano al inicio del modernismo*, Publicaciones Europeas de Arte, 2002, pp. 183-214, MITCHELL, Paul, ROBERTS, Lynn, *Frameworks form, function & ornament in european portrait frames*, Merrel Holberton Publishers, Londres, 1996, pp. 25-62, HEYDENRYK, Henry, *The art and history of frames an inquiry into the enhancement of paintings*, James H. Heineman, Nova Iorque, 1963, pp. 30-45.

⁸⁹ Vd. TIEMBLO, María Pía Timón, *El marco en España Del mundo romano al inicio del modernismo*, Publicaciones Europeas de Arte, 2002, p. 184.

Os padrões clássicos foram não só adaptados à arquitectura como também à arte da moldura, com a existência de *tabernáculos*, molduras cuja estrutura é baseada na arquitectura greco-romana. Os arquitectos renascentistas usavam como base das suas obras o quadrado, aplicando-se a perspectiva, com o intuito de se obter uma construção harmónica.

Depois da moda dos *tabernáculos*, entramos na era das molduras mais simplistas em termos de ornamentação, onde encontramos sobretudo uma linha de folha que interruptamente preenche as bordas da moldura. Quando a decoração se encontra mais marcada na linha interna da moldura, a de fora é mais limitada com uma decoração menos profusa, ou vice-versa. Os cantos e centros podem ser eles também diferentes entre si ou semelhantes, como um padrão.⁹⁰

Este período de ascensão e valorização do homem, enquanto ser individualista, proporcionam a pintura de retrato ou mesmo cenas de família, não eliminando a produção de carácter religioso. Algumas das molduras que enquadram as pinturas renascentistas, como é o caso da *Deposição no Túmulo* (Fig. 94), da autoria de Cristóvão de Figueiredo, c. 1525-1530, exposta no Museu Nacional de Arte Antiga, são autênticas obras de arte, esta última, na forma de um *tabernáculo*.

Resumem-se as molduras do período renascentista:

- Molduras como elemento decorativo;
- Molduras de estrutura arquitectónica – *tabernáculos* – influenciadas pela antiguidade clássica;
- Molduras *tondo* ou ovaladas;
- Frisos, cornijas, colunas clássicas, arcos, etc.;
- Molduras de perfil *Cassette*;
- Ornamentação dentro da estrutura da moldura.

⁹⁰ Vd. HEYDENRYK, Henry, *The art and history of frame an inquiry into the enhancement of paintings*, James H. Heineman, Nova Iorque, 1963, p. 48.

4.1.2.

MANEIRISMO

Ao invés das parcerias que conhecemos de décadas anteriores, assistimos agora a uma individualização do artista⁹¹. Estamos diante de uma viragem estética, onde os principais centros produtores de obras de arte em Portugal, se mantinham em Coimbra, Évora, Lisboa e Viseu. Assistimos portanto, a um novo estatuto social do artista.⁹²

O Maneirismo português evoluiu em três sentidos: inicialmente a influência italiana, a maneira italiana, época dos valores espirituais da Contra-Reforma, absorveu um discurso coerente, activo e organizado. A ruptura com o clássico, o tributo do excêntrico e da individualidade, deu aso a composições pictóricas com espaços movimentados, curvas e formas elípticas ao gosto italiano, destacando-se a importância do desenho, as proporções das enormes figuras, o uso de cores fortes e vibrantes, fundos arquitectónicos ou paisagísticos.

A temática pictórica dominante durante este período é a religiosa, ainda que tenhamos a existência de outros exemplares: retratos, pintura histórica, etc. Estas temáticas acabaram também por influenciar as escolhas das molduras a enquadrar.⁹³

Os reis, grandes dignatários do poder, começaram a usar a pintura como elemento decorativo, dando aso a novas temáticas pictóricas, assim como a novos estilos de molduras. O século XVI é por excelência o século da moldura italiana, não só na Europa, como em Portugal, ainda que tardiamente chegue a território nacional as novas tendências.

⁹¹ Veja-se obras como: BATTISTI, Eugénio, *Renascimento e Maneirismo*, Lisboa, 1984. SERRÃO, Vítor, *O Maneirismo e o estatuto social dos pintores portugueses*, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1983. *Idem*, *O Maneirismo História da Arte em Portugal*, vol. 7, Alfa, Lisboa, 1986. *Idem*, *História da Arte em Portugal. O Renascimento e o Maneirismo*, Presença, Lisboa, 2002.

⁹² Vd. SERRÃO, Vítor, *O Maneirismo e o estatuto social dos pintores portugueses*, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1983.

⁹³ Vd. TIEMBLO, María Pía Timón, *El marco en España Del mundo romano al inicio del modernismo*, Publicaciones Europeas de Arte, 2002, pp. 183-214, MITCHELL, Paul, ROBERTS, Lynn, *Frameworks form, function & ornament in european portrait frames*, Merrel Holberton Publishers, Londres, 1996, pp. 63-86.

Maneirismo é o nome empregue para designar as manifestações artísticas desde 1520, momento em que se inicia a crise do renascimento, até ao início do século XVII. Todo esse período foi marcado por uma série de mudanças na Europa, que envolveram os movimentos religiosos reformistas e a consolidação do absolutismo em diversos países. As guerras que envolveram a Itália e posteriormente a força da Inquisição irão determinar um grande êxodo de artistas e intelectuais em direcção a outros países.

O termo Maneirismo foi utilizado por Giorgio Vasari para se referir à "maneira" de cada artista trabalhar. Uma evidente tendência para a estilização exagerada e um capricho nos detalhes começam a ser sua marca, extrapolando assim as rígidas linhas dos cânones clássicos.

Muitos críticos consideram que o maneirismo representa a oposição ao classicismo e ao mesmo tempo, manteve-se como tendência artística até ao período do Barroco, que marcaria a nova visão artística da Igreja Católica, após o movimento da Contra-Reforma. Alguns historiadores consideram este movimento como uma transição entre o Renascimento e o Barroco, enquanto outros preferem vê-lo como um estilo propriamente dito.⁹⁴

As molduras, assim como a pintura, assistem a uma mudança na sua decoração. Grinaldas, frutas e flores⁹⁵, conchas, volutas, balaustradas povoadas de figuras caprichosas são a decoração mais característica desse estilo. Estas formas convexas que invadiam e direccionavam olhar para a moldura, permitiam o contraste entre luz e sombra (Des. 7).

Mais do que marcar a transição entre duas épocas, o Maneirismo expressa a necessidade de renovação.⁹⁶ É na pintura que o espírito maneirista se manifesta em primeiro lugar. São os pintores da segunda década do século XV que, afastados dos cânones renascentistas, criam esse novo estilo, procurando deformar uma realidade que já não os

⁹⁴ Vd. SERRÃO, Vítor, *A pintura maneirista em Portugal*, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa. Ministério da Educação e das Universidades, Lisboa, 1991.

⁹⁵ Vd. TREVISAN, Mariagrazia, *Guida all'Antiquariato Le Cornici riconoscere gli stili distinguere i falsi il restauro*, De Vecchi Editore, Milano, 1994, p. 23.

⁹⁶ “En el segundo Renacimiento o Manierismo, los motivos han sido substituidos por cartelas de correas de cuero, máscaras, Hermes y temas marinos, medias figuras aladas, cartelas colgantes o draperís. Muchas de las decoraciones derivan de Rafael y se incluyen motivos correspondientes al Manierismo fantástico de la Domus Aurea. (...)” Cf. TIEMBLO, María Pía Timón, *El marco en España Del mundo romano al inicio del modernismo*, Publicaciones Europeas de Arte, 2002, p. 184.

satisfaz e tentando revalorizar a arte pela própria arte. Uma estética inteiramente original, distanciada dos cânones clássicos renascentistas, começa a insinuar-se dentro das novas obras pictóricas.

Resumem-se as molduras do período maneirista como:

- Molduras de perfil *Sansovino*, *Auricular* e *Herrera*;
- Decorações profundas e convexas.

4.1.3.

BARROCO

No final do século XVI surgiu em Itália uma nova expressão artística, que se contrapunha ao maneirismo e as características remanescentes do Renascimento.⁹⁷ O Barroco pode ser considerado como uma forma de arte emocional e sensual, ao mesmo tempo em que se caracteriza pela monumentalidade das dimensões, opulência das formas e excesso de ornamentação.

O Barroco em Portugal passou por dois momentos: uma conturbada situação económica-política-social, por conseguinte cultural e artística com o domínio Filipino, com a guerra da Restauração e até mesmo com a crise dinástica D. Afonso VI e D. Pedro II; por outro temos o luxuoso reinado de D. João V e de D. José I, em consequência das importações de ouro e de diamantes do Brasil.

A pintura barroca foi praticada durante o século XVII e XVIII, recebendo influência espanhola, devido em grande parte ao domínio filipino. Esta primeira fase é modelada pelo tenebrismo. No final do século XVII, procuram-se novas fontes de inspiração, sobretudo italianas. Grande variedade temática: acresce à pintura religiosa, os retratos

⁹⁷ Vd. TIEMBLO, María Pía Timón, *El marco en España Del mundo romano al inicio del modernismo*, Publicaciones Europeas de Arte, 2002, pp. 215-266, MITCHELL, Paul, ROBERTS, Lynn, *Frameworks form, function & ornament in european portrait frames*, Merrel Holberton Publishers, Londres, 1996, pp. 117-178, HEYDENRYK, Henry, *The art and history of frames an inquiry into the enhancement of paintings*, James H. Heineman, Nova Iorque, 1963, pp. 46-73.

régios e da nobreza, assim como as naturezas-mortas. A pintura alcança com o século XVII uma plenitude e intensidade, onde mais uma vez, se irá reflectir na arte da moldura com a riqueza do ornamento, apresentando triunfos, elementos florais, pequenos animais, grotescos, etc.⁹⁸

A talha barroca portuguesa foi característica pela sua originalidade. Para além de cobrir toda a superfície dos espaços, nomeadamente igrejas (altares, paredes, púlpitos, tectos, cadeirais, etc.), organizava esses espaços com emolduramentos para a recepção de pinturas, azulejos ou outras artes. Esta tradição que nasce no século XVI, ligada ao ofício dos retábulos de altar, encontra no século XVII, o seu expoente máximo de originalidade, tendo sido dividida por estilos.⁹⁹

Os exemplares deixados pelos italianos passam a ser menos, e começa a notar-se a entrada dos modelos da talha francesa (Des. 9). A influência holandesa com as molduras pintadas de preto começa também a ser recorrente. As molduras ornamentadas aparecem onde menos se espera, cadeiras, sofás, tapeçarias, etc. Aparecem nas páginas dos livros, em convites ou até em anúncios.¹⁰⁰

Essa grandiosidade é explicada pela situação histórica, marcada pela reacção da Igreja Católica ao movimento protestante e ao mesmo tempo pelo desenvolvimento do regime absolutista. Dessa maneira temos uma arte directamente comprometida com essa nova realidade, servindo como elemento de propaganda dos seus valores.

Durante esse período as artes plásticas tiveram um desenvolvimento integrado; a arquitectura, principalmente das Igrejas, incorporaram os ornamentos da estatuária e da pintura. Rejeitando a simetria do renascimento, destacam o dinamismo e a imponência, reforçados pela emotividade conseguida através de meandros, elementos contorcidos e

⁹⁸ Sobre o Barroco e o Barroco em Portugal veja-se por exemplo: BORGES, Nelson Correia, *Do Barroco ao rococó História da Arte em Portugal*, Alfa, Lisboa, 1986. HAUSER, Arnold, *O Conceito de Barroco*, Colecção Artes/Ensaio, Veja, 1997. MACHADO, José Alberto Gomes, André Gonçalves. *Pintura do Barroco português*, Ed. Estampa, Lisboa, 1995. MOURA, Carlos, *O limiar do Barroco História da Arte em Portugal*, vol. 8, Alfa, Lisboa, 1986. SERRÃO, Vítor, *O Barroco História da Arte em Portugal*. Presença, Lisboa, 2003. *Idem*, *A pintura maneirista e proto-barroco Arte Portuguesa Da Pré-história ao século XX*, vol. 11, coordenação Dalila Rodrigues, Tipografia Peres, 2009. VALE, Teresa Leonor M. (coord.), *Lisboa Barroca e o Barroco de Lisboa*, Livros Horizonte, Lisboa, 2008.

⁹⁹ Vd. SMITH, Robert, *A talha em Portugal*. Lisboa, Livros Horizonte, 1962.

¹⁰⁰ Vd. HEYDENRYK, Henry *The art and history of frames: an inquiry into the enhancement of paintings*, James H. Heineman, Nova Iorque, 1963, p. 77.

espirais, produzindo diferentes efeitos visuais, tanto nas fachadas quanto no desenho dos interiores.

Quanto à arquitectura sacra, compõe-se de variados elementos que pretendem dar o efeito de intensa emoção e grandeza. O tecto elevado e elaborado com elementos de escultura dão uma dimensão do infinito; as janelas permitem a penetração da luz de modo a destacar as principais esculturas; as colunas transmitem uma impressão de poder e de movimento.

Em suma, o barroco produziu grandes mestres que, embora trabalhando de acordo com fórmulas diferentes e buscando efeitos diferentes, tinham um ponto em comum: libertar-se da simetria e das composições geométricas, em favor da expressividade e do movimento.

Resumem-se as molduras do período barroco como:

- A estrutura de perfil *cassette* mantêm-se, e praticamente desaparecem as molduras *tabernáculo*;
- Molduras com perfis: *Maratta*, *Luís XIII*, *Luís XIV*, *Lely* e *Palladian/Kent*;
- Motivos decorativos alteram-se, e as molduras adquirem uma tridimensionalidade com decorações convexas.

4.1.4

ROCOCÓ

O rococó é um estilo que desenvolveu-se no sul da Alemanha e Áustria e principalmente na França, a partir de 1715, após a morte de Luís XIV.¹⁰¹ Também

¹⁰¹ Vd. TIEMBLO, María Pía Timón, *El marco en España Del mundo romano al inicio del modernismo*, Publicaciones Europeas de Arte, 2002, pp. 281-312, MITCHELL, Paul, ROBERTS, Lynn, *Frameworks form, function & ornament in european portrait frames*, Merrel Holberton Publishers, Londres, 1996, pp. 200-260, HEYDENRYK, Henry, *The art and history of frames an inquiry into the enhancement of paintings*, James H. Heineman, Nova Iorque, 1963, pp. 74-87.

conhecido como "estilo regência", o nome vem do francês *rocaille* (concha), um dos elementos decorativos mais característicos desse estilo, não somente da arquitectura, mas também de toda manifestação ornamental e de adereços (Des. 10). Existe uma intencionalidade na decoração carregada, na teatralidade, na refinada artificialidade dos detalhes, mas sem a dramaticidade pesada nem a religiosidade do barroco.¹⁰²

As especificidades das várias regiões do país, já manifestado nas formas da arte barroca, foram influenciadas pelas diversas nacionalidades dos inúmeros artistas estrangeiros, atraídos pela disponibilidade financeira. O Rococó surge em Portugal em meados de setecentos, no reinado de D. João V. Subsistem em termos de quantidade, menos obras do período do Rococó, derivado do terramoto de 1755, sendo a arte rococó relegada para um segundo plano, emanando o gosto neoclássico de então. O Norte do país, como anteriormente se verificara no Barroco, interessado na ornamentação, desenvolve-se com maior pujança e originalidade surpreendentes.

A arquitectura é marcada pela sensibilidade, percebida na distribuição dos ambientes interiores, destinados a valorizar um modo de vida individual e caprichoso. Os móveis, importantíssimo complemento da construção arquitectónica, assumem uma transcendência particular. De um lado isto decorre da exigência, de determinados arranjos. De outro lado a variedade cromática, devido ao emprego de madeiras raras marchetadas, ornadas de frisos dourados, é acompanhada pelo requinte de suas linhas.

Resumem-se as molduras do período Rococó a:

- Estilo *Regência* e *Luís XV*;
- Gosto pelo luxo;
- O motivo decorativo mais utilizado é a *rocalla*, inspirada em rochas e conchas marinhas. Geralmente são os elementos da natureza que proliferam na decoração das molduras deste período;
- As decorações são proeminentes e saltam fora das molduras.

¹⁰² Veja-se, por exemplo, GERMAIN, Bazin *Classique, baroque et rococo*, Larousse, Paris, 1965. *O Barroco e o Rococó em Braga. Subsídios Bibliográficos*, Biblioteca Pública de Braga, 2000.

4.1.5.

NEOCLÁSSICO

O neoclassicismo é um movimento artístico que, a partir do final do século XVIII, reagiu ao barroco e ao rococó, e reviveu os princípios estéticos da antiguidade clássica, atingindo sua máxima expressão por volta de 1830. Não foi apenas um movimento artístico, mas também cultural, reflectindo as mudanças que ocorrem no período, marcada pela ascensão da burguesia.¹⁰³

No século XVIII, as rápidas e constantes mudanças acabaram por dificultar o surgimento de um novo estilo artístico.¹⁰⁴ Recorreu-se portanto à equilibrada e democrática antiguidade clássica. E foi assim que, com a ajuda da arqueologia (Pompeia foi descoberta em 1748), arquitectos, pintores e escultores seguiram o modelo clássico.

O Neoclassicismo baseado nas Grécia e Roma antigas, retoma os valores de finais de século XV e início do XVI, onde a paleta de cor é mais comedida, com tonalidades claras e pouco contrastantes.

O repertório ornamental das molduras do Neoclássico é mais contido que o do Rococó. Laços, grinaldas de flores com motivos arquitectónicos da antiguidade clássica, acantos, palmetas, ovos, etc., imperam na decoração das molduras (Des. 11).

Resumem-se as molduras do período Neoclássico a:

¹⁰³ Veja-se obras como GONÇALVES, Flávio, *Um século de arquitectura e talha no noroeste de Portugal, (1750-1850)* Câmara Municipal, Porto, 1969. CARVALHO, Ayres de, *Os três arquitectos da Ajuda do "rocaille" ao neoclássico Manuel Caetano de Sousa (1742-1802), José da Costa e Silva (1747-1819), Francisco Xavier Fabri (1761-1817)*, Academia Nacional de Belas Artes, Lisboa, 1979. GOMES, Paulo Varela, *Expressões do Neoclássico Arte Portuguesa da Pré-História ao século XX*, coord. de Dalila Rodrigues, Tipografia Peres, 2009.

¹⁰⁴ Vd. TIEMBLO, María Pía Timón, *El marco en España Del mundo romano al inicio del modernismo*, Publicaciones Europeas de Arte, 2002, pp. 281-312, MITCHELL, Paul, ROBERTS, Lynn, *Frameworks form, function & ornament in european portrait frames*, Merrel Holberton Publishers, Londres, 1996, pp. 292-351, HEYDENRYK, Henry, *The art and history of frames an inquiry into the enhancement of paintings*, James H. Heineman, Nova Iorque, 1963, pp. 74-87.

- O neoclássico retoma a propostas estéticas do classicismo, retomando as molduras *tabernáculo* e *tondo* acompanhadas por outras decorações;
- Estilo *Carlo Maratta/ Salvator Rosa*;
- Estilo *Luís XVI*.

4.2.

PERFIS RECONHECIDOS DE MOLDURA

Emergiram “nomes de molduras”, demonstrando-se aqui a sua importância. Apresentamos aqueles que consideramos mais recorrentes em Portugal. As nomenclaturas surgiram pelo nome dos criadores de modelo ou dos pintores que popularizam estes tipos de moldura, ou tendo sido popularizados nas suas épocas de produção.

As molduras foram maioritariamente encomendadas por eclesiásticos, reforçando a imagem da igreja católica e da austeridade protestante; patrocinada pela nobreza, como *status*, luxo, símbolos de família/emblemática; para consumo doméstico, mais económicos e de acordo com os interiores decorativos e significado das pinturas.

As molduras marcaram transição entre estilos, mesmo quando retomadas as suas estruturas e decorações passados séculos. Ilustraremos, sempre que possível, com exemplares de cada perfil/tipologia presentes em território nacional.

4.2.1.

CASSETTA

Durante os séculos XVI e XVII este perfil de moldura foi largamente utilizado. No século XVIII ainda encontramos alguns exemplares deste tipo (Des. 5 e Des. 6). A sua estrutura é simples, dividida em duas partes: uma central e duas laterais.¹⁰⁵

A forma de moldura mais comum na Itália durante o século XVI consistia num plano ou ligeiro concavo friso com agudos moldes.¹⁰⁶ Conhecida como *Cassetta*, literalmente, uma pequena caixa moldura,¹⁰⁷ algumas versões do modelo *cassetta* envolviam também os *tabernáculos*, tendo sido inspiradas pelos seus entablamentos¹⁰⁸. Por vezes, algumas molduras tinham o ornamento pintado com ouro ou *sgraffito*, outras tem trabalho de escultura ornamental. O *design* do modelo *cassetta* é simples, os moldes podiam ser elaborados, especialmente nas bordas.

Este perfil de moldura, ganha especial popularidade quando as molduras foram necessárias para enquadrar retratos, sendo elementos integrantes dos espaços interiores habitacionais.

Apresentamos alguns exemplos de molduras de perfil *Cassetta* em Portugal: *Casamento da Virgem* (Fig. 27), entalhada e pintada de preto com decorações vegetalistas douradas. *Retrato do Marquês de Pombal* (Fig. 34), pintada em preto e dourado, é decorada com

¹⁰⁵ Vd. TREVISAN, Mariagrazia, *Guida all'Antiquariato Le Cornici riconoscere gli stili distinguere i falsi il restauro*, De Vecchi Editore, Milano, 1994, p. 31.

¹⁰⁶ “ (...) Es una de las partes del marco que mayor se presta a la decoración, tanto policromada, a base de estofados, cincelados o pinturas, como de talla, aplicaciones, etc (...).” Cf. TIEMBLO, María Pía Timón, “Tipología de los marcos españoles en los siglos XV y XVI”, em *La pintura europea sobre tabla. siglos XV, XVI y XVII*, Ministerio da Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales, Subdirección General del Instituto del Patrimonio Cultural de España, em <http://www.calameo.com/books/0000753357dee4271c5dc>, consultado a 26 de Abril de 2014 às 16h15m, p. 176.

¹⁰⁷ Vd. PÉREZ-HITA, Horacio, *La colección. The collection. Alorda - Derksen. Marcos de los siglos XVI-XVIII. (Obras Escogidas) /Frames from 16th-18th centuries, (selected works)*, Igol - Indústria Gráfica Offset Lito, S.A., 2006., pp. 17-54

¹⁰⁸ Vd. KARRAKEER, D. Gene, *Looking at European Frames A Guide to Terms, Styles, and Techniques*, J. Paul Getty Museum, Los Angeles, 2009, p. 29.

motivos florais. *Retrato do Papa Pio VII* (Fig. 36), a moldura de perfil *Cassetta*, é negra e dourada, decorada com motivos florais e friso interno dourado. *A Virgem com o Menino* (Fig. 87), da autoria de Cesare da Sesto, datado dos séculos XV-XVI, Palácio Nacional de Sintra, com moldura original e decorada com motivos vegetalistas. *São João Baptista* (Fig. 88), século XVI, Palácio Nacional de Sintra, com moldura original e também ornamentada com motivos fitomórficos

4.2.2.

SANSOVINO

No final da década do século XVI, um modelo de moldura ficou conhecido em Veneza, depois do arquitecto e escultor Jacopo Sansovino ¹⁰⁹ (Itália 1486-1570) aí ter trabalhado nesse mesmo século (Des. 4). Este tipo de moldura, popular no século XVII em Itália, é também imitado na Inglaterra. A sua origem é traçada pelos desenhos dos tectos de estuque, nos frescos que eram incorporados.

Contemporânea do estilo *Cassetta*, o carácter distintivo deste tipo de moldura é a sobreposição e entrelace dos motivos decorativos. Motivos como festões de flores e frutas, volutas, *puttis*, querubins e figuras humanas a par dos elementos vegetalistas, compõem este perfil de moldura. ¹¹⁰

¹⁰⁹ Vd. TREVISAN Mariagrazia, *Guida all'Antiquariato Le Cornici riconoscere gli stili distinguere i falsi il restauro*, Milano, De Vecchi Editore, 1994, p. 31.

¹¹⁰ “Nel XVII secolo, la presenza dell’elemento «frutta» diminuisce gradatamente per lasciare spazio all’elemento vegetale in senso più ampio, vale a dire fiori e foglie. I centri e gli angoli, da cui patrono di norma i motivi decorativi, diventano importante con l’inserimento di conchiglie e mascheroni.” *Idem*, p. 32.

Este modelo do século XVII, ligado ao Maneirismo, terá sido recorrente entre 1630 e 1680.¹¹¹ As molduras podem ser douradas ou pretas e douradas, sempre com profusas decorações.¹¹²

Um belo exemplo de moldura de perfil *Sansovino* em Portugal é a *Última Ceia* (Fig. 23), séculos XVII – XVIII, no Museu dos Biscainhos, Braga. A moldura com motivos vegetalistas, sugerindo movimentos enrolados assemelhados a volutas, salientando-se as quatro flores que decoram a moldura. Sugere estilo *Sansovino*, é encimada por cálice enquadrado dentro de motivo oval. Cremos estar na presença da moldura original, uma vez que a composição pictórica se relaciona com a moldura, através do cálice.

Um estilo subjacente a este desenvolve, o chamado *Auricular*. Um estilo marcadamente maneirista, tem como principais ornamentações nas estruturas: animais, vida marinha e formas florais. Existem variações regionais¹¹³ em Itália, Holanda e Inglaterra.¹¹⁴ Estilo adquire este nome, pois as suas ornamentações assemelham-se à forma de uma orelha humana.¹¹⁵ A primeira, ligada à família Médici, aparece no século XVII, quando o Leopoldo de Médici procedeu ao novo emolduramento da sua colecção de arte no Palácio Pitti, em Florença. Exuberante no seu corte estético, é decorada com formas marinas, folhas, máscaras ou ainda formas humanas. Estas molduras poderão ser douradas, ou ainda pintadas a preto e dourado.¹¹⁶ A moldura holandesa de perfil

¹¹¹ Vd. SIMON, Jacob, *The art of the picture frame: artists, patrons and the framing of portraits in Britain*, National Portrait Gallery, London, 1996, p.207.

¹¹² Vd. KARRAKEER, D. Gene, *Looking at European Frames A Guide to Terms, Styles, and Techniques*, J. Paul Getty Museum, Los Angeles, 2009, p. 19.

¹¹³ “ (...) También llegaron a España, lo mismo que en el resto de Europa, influencias de los grabados y ornamentos de la Escuela de Fontainebleau, que unidas a las anteriores quedaron reflejadas en las decoraciones de determinados marcos (...) Éstos presentan ornamentos de tosca talla, de máscaras, rosetas y festones con frutas, sostenidas por cintas.(...).” Cf. TIEMBLO, María Pía Timón, “Tipología de los marcos españoles en los siglos XV y XVI”, em *La pintura europea sobre tabla. siglos XV, XVI y XVII*, Ministerio da Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales, Subdirección General del Instituto del Patrimonio Cultural de España, em <http://www.calameo.com/books/0000753357dee4271c5dc>, consultado a 26 de Abril de 2014 às 16h30m,, p. 176.

¹¹⁴ Vd. KARRAKEER, D. Gene, *Looking at European Frames: A Guide to Terms, Styles, and Techniques*, J. Paul Getty Museum, Los Angeles, 2009, p. 18.

¹¹⁵ Vd. JACKSON-STOPS, Gervase, “English picture frames and their makers,” *Antiques*, Nova Iorque, Vol. 133, n.º1, 1988, p. 233.

¹¹⁶ “The Italian auricular frame is the more sculptural and three-dimensional of the three styles.” *Idem*, p. 19.

*auricular*¹¹⁷ é baseada nos trabalhos dos ourives Paulus e Adam van Vianen. Mais tarde também Johannes Lutma trabalha o estilo *auricular*. Dentro deste estilo existem duas variações: na primeira estão directamente relacionadas com as obras de prata, onde mais tarde festões são adicionados. A inclusão de volutas e conchas alteram a estrutura esquemática das molduras. A moldura representava o poder e a riqueza de então. O segundo momento deste perfil de molduras recebe influência francesa. Elementos decorativos como grinaldas de flores e frutas, *putti*, máscaras grotescas integram as molduras.

O modelo inglês é também apelidado de *Sunderland frame*. O 2.º Conde de Sunderland (Grã-Bretanha, 1640-1702)¹¹⁸ utilizou este estilo de molduras para a sua propriedade em Althorp, a partir de 1650 a 1680. Este último termo, é comum sobretudo, no século XIX.

O estilo *auricular* é também conhecido pelo artista Grinling Gibbons, que se referia a estas molduras como uma espécie de trabalho de couro dourado.¹¹⁹ Com formas estilizadas de formas marinhas e de animais, a decoração destas molduras, são influenciadas pelo perfil *Sansovino*.

4.2.3.

MARATTA

Estilo Carlo *Maratta* ou *Salvator Rosa*, deriva do nome pintores italianos, Carlo *Maratta* (Itália, 1625-1713) e *Salvator Rosa* (Itália 1615-1678), que trabalhavam quando estas molduras apareceram. Modelo copiado pelos moldureiros ingleses, tendo optado por *Maratta* como designação usual (Des. 8).

¹¹⁷ “*The Dutch auricular frame is much flatter in profile than the Medici frame.*” *Ibidem*.

¹¹⁸ Vd. KARRAKEER, D. Gene, *Looking at European Frames A Guide to Terms, Styles, and Techniques*, J. Paul Getty Museum, Los Angeles, 2009, p. 20.

¹¹⁹ Vd. KARRAKEER, D. Gene, *Looking at European Frames A Guide to Terms, Styles, and Techniques*, J. Paul Getty Museum, Los Angeles, 2009, p. 20.

Originou-se com *Salvator Rosa*. De construção económica e simples, com borda superior convexa, podendo ser entalhada ou lisa, cujos frisos são, regra geral, decorados com fitas, folhas e pérolas, por exemplo revelando riqueza, simetria e classicismo.

Utilizada durante os séculos XVII e XVIII, trata-se de uma moldura de construção simples, pode ser plana ou esculpida, Segundo alguns autores, sabe-se que o estilo *Maratta* foi escolha assídua para emoldurar as pinturas dos antigos mestres.¹²⁰ As principais ornamentações passavam por óvulos e fitas.

4.2.4.

OUTROS

Bandeiras, Dípticos ou Trípticos

As estruturas deste tipo de molduras estão intrinsecamente ligada à forma da pintura. As bandeiras têm duas faces, o díptico dois painéis, os trípticos três, e mais do que três estamos na presença de polípticos. Também os últimos têm por esses as duas faces pintadas, mesmo quando fechados os painéis. Pintados pelo reverso também, são um prolongamento do suporte pictórico, noutros casos independente do suporte pictórico.

As Bandeiras, de dupla face, apresentam molduras podendo ser ou não integrantes da pintura, sendo a tábua colocada mais tarde através de ranhura.¹²¹

¹²⁰ Vd. JACKSON-STOPS, Gervase, “English picture frames and their makers,” *Antiques*, Nova Iorque, vol. 133, n. °1, 1988, p. 240.

¹²¹ Vd. TIEMBLO, María Pía Timón “Tipología de los marcos españoles en los siglos XV y XVI”, em *La pintura europea sobre tabla. siglos XV, XVI y XVII*, Ministerio da Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales, Subdirección General del Instituto del Patrimonio Cultural de España, pp. 166-180, em <http://www.calameo.com/books/0000753357dee4271c5dc>, consultado a 26 de Abril de 2014.

Tondo

De forma redonda ou oval¹²², este tipo de molduras são conhecidas desde o século XV. Itália foi por excelência o país onde mais este modelo se expandiu. Inspirados pelos modelos de cerâmica de Della Robbia, a sua decoração é na sua maioria, profusa, com motivos vegetalistas¹²³.

Herrera¹²⁴

Juan de Herrera (Espanha, 1530-1597), arquitecto de Filipe II de Espanha. O palácio real, El Escorial, possuem pinturas cujas molduras se decoram com cabochões, caneluras, formas de gancho, dentes, elementos básicos deste estilo.¹²⁵ Influenciado pelos altares medievais, este perfil percorreu o período maneirista até ao século XVII. É rara em hoje em dia.¹²⁶

Luís XIII, XIV, XV, XVI¹²⁷

¹²² “Como su nombre indica, son de forma redonda u oval y fueron muy populares en Italia desde la primera metade del siglo XV. (...) una decoración de gruesa talla con motivos de flores y frutos enristrados a modo de festón. (...)” *Idem*, p.175.

¹²³ “(...) Pour compenser la simplicité et la régularité de la forme ovale le cadre est alors systématiquement orné de volutes, entouré de guirlandes, surmonté d'un cartouche ou d'un mascaron net solvant complète, par en dessous, d'un autre cartouche.(...)” Cf. MICHEL, Christian, “Les cadres ovales en France au XVIII^e siècle”, *Revue de l'Art*, Paris, n. °. 76, 1987, p. 51.

¹²⁴ Vd. PÉREZ-HITA, Horacio, *La colección. The collection. Alorda - Derksen. Marcos de los siglos XVI-XVIII. (Obras Escogidas) /Frames from 16th-18th centuries, (selected works)*, Igel - Indústria Gráfica Offset Lito, S.A., 2006, pp. 55-78.

¹²⁵ *Idem*, p. 48.

¹²⁶ *Ibidem*.

¹²⁷ “(...) L'ornementation Régence et Louis XV ne se contente pas d'organiser la surface, elle «surmonte» le profil sans l'abolir. C'est ce qui fait en particulier le charme, des cadres sculptés Louis XV, où dans les angles l'ornementation se libère largement des traits de la construction sans la détruire. L'ornementation délicate des cadres anglais, effilochée sur les côtés, représente une forme spéciale, de même que les cadres rococo allemands brisés aux angles d'où prolifèrent des languettes et des oreilles (...) dans des variations d'une fantaisie extraordinaire. Sous la Régence, déjà, le graphisme de l'ornementation domine l'impression générale; les motifs jouent au-dessus des surfaces limitées par les profils. Dans la décoration Louis XV, les moulures ne se retrouvent que dans les angles, leur cours est partiellement subordonné aux courbes et oscillations des champs d'ornements. Le caractère sculptural des profils s'élevant vers l'extérieur est réinterprété par les structures ornementales, tandis que les

- *Luís XIII*

Estilo de moldura de século XVII, cujo nome deriva do rei francês *Luís XIII*, assim como os estilos *Luís XIV*, *XV*, e *XVI*. Existem dois momentos dentro deste estilo: o primeiro, com folha de acantos, nos cantos, e ocasionalmente as laterais da molduras também estariam assim decoradas; no segundo, mais comum, ornamentado com um grande molde convexo, tipicamente semicircular, e folhas de carvalho, nomeadamente. Este *design*, desenvolvido durante meados do século XVII, foi influenciado pelos tectos e decorações de portas barrocas.¹²⁸

- *Luís XIV*

Molduras com cantos esculpidos e decorados com motivos florais, incluindo girassóis, símbolos do Rei *Luís XIV*. Este estilo pode ser dividido em dois tipos: frisos interiores rectos, com decoração vegetalista na parte exterior, cartelas podem ainda incluir-se neste estilo; ou ainda seguindo a estética da moldura de perfil *Luís XIII*, com decoração convexa nas partes laterais.

A decoração básica destas molduras estaria relacionada com motivos vegetalistas, como: folhas de acanto, conchas, folhagens, flor-de-lis, estes motivos, podendo ser convexos à estrutura.¹²⁹

- *Luís XV*

O período rococó, correspondendo a parte do século XVIII, desenvolve uma relação entre pintura e moldura, tornando-a um “móvel de parede”¹³⁰. Falamos da moldura de perfil *Luís XV*. Com decorações convexas, com motivos decorativos formados por caneluras invertidas aos cantos, incluía cartelas e motivos vegetalistas. Moldura

*moulures qui autrefois créaient la profondeur, s'atrophient et s'aplatissent. Après le milieu du siècle, dans les cadres de «transition» ou Louis XVI tout effet de profondeur est abandonné et l'ornementation se réduit à des motifs discrets au relief insignifiant. Les cadres Louis XVI sont caractérisés en particulier par des motifs sculptés qui prennent un même caractère de fleurs et de bouquets serrés.(...).” Cf. GRIMM, Claus, “Histoire du cadre un panorama”, *Revue de l'Art*, n.º. 76, 1987, p. 19.*

¹²⁸ Vd. KARRAKEER, D. Gene, *Looking at European Frames: A Guide to Terms, Styles, and Techniques*, J. Paul Getty Museum, Los Angeles, 2009, p. 50.

¹²⁹ *Idem*, p. 52.

¹³⁰ “The relationship between the picture, its frame, and the setting became very important in the Rococo period. At its best, the Louis XV frame was a piece of wall furniture.” *Idem*, p. 53.

exuberante, regra geral, dourada.¹³¹ Em Portugal pode observar-se *Cena de Toilete Masculina* (Fig. 78), com moldura rococó, estilo *Luís XV*, decorada com *papier-maché* dourado, decorada com elementos vegetalistas.

- *Luís XVI*

A moldura *Luís XVI* reflecte o declínio do estilo Rococó e a ascensão do período Neoclássico. De perfil básico e de padrão ou ornamentado, este perfil caracteriza-se pelo uso de folhagens, folhas de acanto, cartelas, normalmente, douradas.¹³²

Palladian / Kent frame

A moldura *Palladian* ou *Kent* é aquela que melhor distingue o estilo de enquadramento britânico. William Kent (1685-1748)¹³³, arquitecto que dá nome a esta tipologia de moldura, desenhou os detalhes dos interiores dos seus projectos, ou seja a ornamentação fixa e os elementos decorativos dos interiores, criando um estilo próprio. Com cantos que se assemelhavam à orelha humana, volutas decoravam as laterais. Motivos de ovos e dardos alternados enriqueciam a moldagens. Eram ainda adicionadas decorações vegetalistas, como festões ou folhas de acanto.¹³⁴

Lely

Associada ao artista Sir Peter Lely (1618-1680)¹³⁵ apropria-se do estilo *Luís XIII*, com perfis convexos de flores esculpidas,¹³⁶ sendo frequentemente dourada com folha de prata.

¹³¹ *Ibidem.*

¹³² *Idem*, pp. 55-56.

¹³³ D. KARRAKEER, Gene, *Looking at European Frames: A Guide to Terms, Styles, and Techniques*, J. Paul Getty Museum, Los Angeles, 2009, pp. 58-59.

¹³⁴ *Ibidem.*

¹³⁵ *Idem*, p. 50.

¹³⁶ *Ibidem.*

Regência

Este estilo que data entre 1710 a 1733 inicia-se antes da morte do rei Luís XIV, em 1715, continuando pelo reinado de Luís XV, devendo o seu nome à regência exercida pelo duque de Orléans (1715-1723), durante a menoridade do novo rei. Esta moldura que se distingue pelo seu carácter artesanal, certamente envolvendo carpinteiros, marceneiros e escultores, combinava cabochões (também apelidados de ovos em ninho) com conchas, folhas e pétalas de palmeira, motivos geométricos como losangos, cadeias de folhagens, etc.¹³⁷

4.3.

TIPOLOGIAS DE MOLDURAS: CARACTERIZAÇÃO

Elencamos quatro tipologias que a nosso ver, complementam e inserem novas tipologias, já reconhecidas pela História da Arte, que acima descrevemos. Aquelas que designamos são: *moldura como obra de arte autónoma de enquadramento*; *arquitectura-moldura*; *moldura portátil* e a *moldura fingida*. Conceitos que abaixo explicitaremos, apresentando alguns casos de estudo. Mais uma vez reforçamos que o nosso trabalho inventariante não passou pela existência de um inventário exaustivo de todas as molduras em Portugal durante o período estudado, mas sim o mapeamento de algumas existências, exemplificando sempre aquilo que tratamos, com breves estudos de caso.

¹³⁷ D. KARRAKEER, Gene, *Looking at European Frames: A Guide to Terms, Styles, and Techniques*, J. Paul Getty Museum, Los Angeles, 2009, pp. 65-66.

4.3.1.

A MOLDURA COMO OBRA DE ARTE AUTÓNOMA DE ENQUADRAMENTO

Por *moldura como obra de arte autónoma de enquadramento*, compreendemos as magníficas molduras douradas, que criam sistemas ilusórios e se apresentam como verdadeiras janelas abertas.

Um excelente exemplar desta tipologia é o retrato do rei D. João V, na Biblioteca Joanina da Universidade de Coimbra, da autoria de Domenico Duprá (Fig. 119). Este retrato, de cerca de 1720, com moldura entalhada barroca de grande aparato cenográfico (traça do arquitecto Gaspar Ferreira), possui ainda uma cortina envolve o retratado D. João V, onde meninos desnudos abrem a cortina, encimada pela coroa real.

4.3.2.

ARQUITECTURA-MOLDURA

Quanto à *arquitectura-moldura* entendemos o que ocorre, por exemplo, na capela-mor do Mosteiro dos Jerónimos, onde o programa arquitectónico de Jerónimo de Ruão (1570-72) e as pinturas das edículas, de Lourenço de Salzedo, formam uma unidade indiscutível, em que é a própria estrutura construída a assumir o papel de moldura global.

Este retábulo pétreo da capela-mor do Mosteiro dos Jerónimos (Fig. 115) é um exemplar de *arquitectura-moldura*. A arquitectura ditou a forma das pinturas, côncavas, assim como das molduras pétreas. Lourenço de Salzedo, pintor privativo da corte de D. Catarina, apresenta influência italianizantes no seu trabalho no Mosteiro dos

Jerónimos¹³⁸. Considerado por Vítor Serrão, como pioneiro da *prima maneira* romanista em Portugal¹³⁹, artista de origem sevilhana, mas de clara educação romana¹⁴⁰. A sua grande obra é o programa pictórico do retábulo dos Jerónimos.¹⁴¹ Este retábulo, num registo maneirista internacional, possui uma bela moldura pétrea, traça de Jerónimo de Ruão. Esta moldura merece especial atenção, pela sua forma e pela sua estrutura. A própria estrutura é côncava, “obrigando” tanto molduras como pinturas¹⁴², a integrar este espaço de forma cenográfica. As pinturas possuem moldura com friso dourado, enquadradas pela arquitectura-moldura, com motivos arquitectónicos, colunas.

O Retábulo Maneirista da Igreja da Luz em Carnide (Fig. 108), pinturas de Francisco Venegas e Diogo Teixeira, c. 1590, pode ser identificado como outro exemplar de *arquitectura-moldura*.

As pinturas de Francisco Venegas e Diogo Teixeira estão inseridas no retábulo de madeira dourada, cujos elementos vegetalistas e de arquitectura decoram o retábulo. Apresenta ainda pinturas circulares com molduras *tondo*, na parte superior da estrutura emoldurada. Venegas, pintor régio, de origem castelhana ou andaluza, foi um dos autores do programa pictórico deste retábulo. De traça maneirista, aprendeu em Sevilha

¹³⁸ “Trata-se de Lourenço de Salzedo, autor de uma das mais notáveis obras do Maneirismo português, as tábuas que compõem o retábulo-mor da igreja do mosteiro de Santa Maria de Belém (...)”, Cf. SERRÃO, Vítor, *A pintura maneirista e proto-barroco Arte Portuguesa Da Pré-história ao século XX*, vol. 11, coordenação Dalila Rodrigues, Tipografia Peres, 2009, pp. 29-30.

¹³⁹ Vd. SERRÃO, Vítor, *O Renascimento e o Maneirismo História da Arte em Portugal*, Ed. Presença, Lisboa, 2002.

¹⁴⁰ “(...) Também José da Cunha recorda, muito mais tarde, que «Salzedo gozou no seu tempo de muita reputação pintado no Real Mosteiro de Belém, havendo quem comparasse suas com as dos melhores mestres, que tinham ido estudar o bom gosto a Itália (...)» Idem, p. 236.

¹⁴¹ “(...) Sabemos que a rainha D. Catarina, ultimada a construção da sua Capela-panteão em Santa Maria de Belém, buscou junto a Filipe II escolher pintor de vanguarda para a execução das tábuas a integrar nos nichos marmóreos da capela-mor gizada por Jerónimo de Ruão. (...) Reintegradas na sua feição primitiva, as cinco tábuas de Lourenço de Salzedo em Santa Maria de Belém descobrem hoje os seus finos valores plásticos, as vaporosidades de modelação, os efeitos tonais de requintada beleza, que por vezes se mesclam em extravagantes oposições de cor de linhagem romana (amarelos-laranja, verdes, lilases, vermelhos, azuis-claros, terras-de-siena, cremes, magentas e violáceos), a par de um desenho de rigorismo surpreendente. (...) O gosto de Salzedo pela postura atlética dos figurinos, de gosto romano-salviatesco, em ousada terribilidade e em grande escala cenográfica (...)” Idem, p. 234.

¹⁴² “Algo dialecticamente, a obra de Santa Maria de Belém desenha dois cenários opostos: por um lado, desnuda a sua oculta carga de fascínios plásticos, agora que o restauro científico se cumpriu e ao mesmo tempo, por outro aumenta a sua carga de mistérios irresolúveis. (...)”, Cf. SERRÃO, Vítor, *A pintura maneirista e proto-barroco Arte Portuguesa Da Pré-história ao século XX*, vol. 11, coordenação Dalila Rodrigues, Tipografia Peres, 2009, p. 237.

na oficina de Luís de Vargas.¹⁴³ Assina¹⁴⁴ a tábuia central da igreja da Luz, «*Franciscus Venegas Regius Pictor faciebat*», sendo ainda de sua autoria *Coroação da Virgem* e a *Anunciação* (assinadas), *Apresentação no Templo* e *Adoração dos Magos*,¹⁴⁵ a par restantes três obras, mão de Diogo Teixeira, colaborador de Francisco Venegas nesta empreitada, a par de outras. “*O retábulo da Luz impõe-se também pela força das linhas explosivas da sua composição escultórica, disposta em três andares sobrepostos e integrando nos interlúdios as pinturas (...) desconhece-se o nome do mestre ensamblador que lavrou o fino entalhe, com as suas consolas ornadas de grinaldas e os seus frisos, molduras e tabuletas de excelente recorte serliano, e o sacrário em desenho de Philibert Delorme, mas pode presumir-se (...) que o risco do conjunto seja devido ao próprio Francisco Venegas. (...)*.”¹⁴⁶

O retábulo pétreo, da 2.^a metade do século XVI (Fig. 109), da Igreja da Conceição (Rato), apresenta uma *arquitectura-moldura*, com elementos de arquitectura. As pinturas encontram-se inseridas em molduras de madeira negra, com frisos internos dourados.

Terminamos este elenco tipológico com o altar da Igreja gótica de São Francisco do Porto (Fig. 118), que ostenta exuberante talha dourada barroca, de Estilo Joanino, centrando e moldurando um fresco da Virgem da Rosa com doadores, do séc. XV. O valor devocional deste fresco quatrocentista levou a que no século XVIII se fizesse um retábulo de talha a envolvê-lo como uma grande membrana-moldura. Em cima observa-se moldura sem pintura, cujo lugar é ocupado por outra pintura, de dimensões reduzidas, com moldura negra.

O monumento, iniciada a sua construção em 1244, recebe apoio papal, ainda que os franciscanos tenham sido mal recebidos pelo cabido da diocese. Mais tarde, a

¹⁴³ “(...) – na oficina do romanista Luís de Vargas (pintor que fora discípulo de Pierino del Vaga em Roma e que na cidade andaluza introduzira o gosto pela grande maneira fresquista transalpina). (...)” Cf. SERRÃO, Vítor, *O Renascimento e o Maneirismo História da Arte em Portugal*, Ed. Presença, Lisboa, 2002, p. 240.

¹⁴⁴ “(...) O artista assinou algumas das suas obras, numa prova evidente da sua postura orgulhosa e individual, que o nível das suas relações nas fímbrias do poder, e o seu destacado nível económico, aliás, explicam. (...)” *Idem*, p. 241.

¹⁴⁵ “(...) e pode admitir-se ainda que a *Adoração dos Magos* (...) sejam também dele (...)” *Idem*, p. 242.

¹⁴⁶ Cf. SERRÃO, Vítor, *O Renascimento e o Maneirismo História da Arte em Portugal*, Ed. Presença, Lisboa, 2002, p. 242. Negrito nosso.

popularidade cresceu, e este convento, nos séculos XV e XVI, tornou-se a instituição portuense que atraiu o maior número de legados pios.¹⁴⁷

Nesta Igreja conhece-se uma pintura mural, cujo emolduramento, merece aqui especial destaque, dentro da tipologia arquitectura-moldura. Estamos na presença de uma pintura mural, cuja integração se faz através de retábulo de talha barroca¹⁴⁸, estilo joanino, com altar dedicado a Nossa Senhora da Graça, vulgarmente designada Nossa Senhora da Rosa. A pintura mural em questão representa *A Virgem com o Menino*, sendo acompanhada por dois doadores ajoelhados, apresentados por S. João Baptista e S. João Evangelista (?). Esta pintura datada de meados de século XV, sofreu vários repintes no século XVIII.

O valor devocional deste fresco quatrocentista levou a que no século XVIII se fizesse um retábulo de talha a envolvê-lo como uma grande membrana-moldura. Este enquadramento áulico releva a pintura para uma espécie de imagem-relicário. O projecto do arquitecto Francisco do Couto e Azevedo, cuja obrigação de o executar coube ao escultor Manuel da Costa Andrade, sublinha a obrigação de o respeitar na sua totalidade.¹⁴⁹ “ (...) *A moldura recortada e entalhada do quadro do altar impede de vêr uma aureola postada ao lado da precedente, vazia do rosto que a santificava. A sua existência revela que duas figuras, em posição identica à do Evangelista e do Percursor, equilibravam, desse lado, a composição que enquadra a figura da Senhora da Rosa* ”.¹⁵⁰ O projecto de talha incluiria então desde raiz, a inclusão da pintura mural,

¹⁴⁷ Cf. AFONSO, Luís, *A pintura mural portuguesa entre o gótico internacional e o fim do Renascimento - formas, significados, funções*, vol. II, Fundação Calouste Gulbenkian, FCT, Lisboa, 2009, p. 575.

¹⁴⁸ “ (...) *Este retábulo foi encomendado em 24 de Abril de 1743 a Manuel da Costa Andrade, um dos mais famosos entalhadores portuenses do século XVIII, tendo que ser concluído até 15 de Janeiro de 1744 segundo risco de Francisco do Couto e Azevedo (...)* ”, *Idem*, p. 576.

¹⁴⁹ “*E logo aí por ele dito Manuel da Costa de Andrade foi dito e disse que ele estava ajustado e contratado com o dito juiz e mordomos em fazer-lhes o retábulo e obra dele de Nossa Senhora da Graça, sito na mesma igreja de São Francisco da mesma cidade, tudo na forma da planta e apontamentos que para isso se fizeram, os quais se me apresentaram e na minha presença foram assinados por todos eles partes e por mim tabelião, que ficaram em poder do mesmo mestre, para por eles fazer a dita obra que com efeito, na forma dos ditos apontamentos e planta, se obriga fazer o dito retábulo com toda a perfeição e asseio da arte de escultor, e se obriga a dar a dita obra acabada e pronta em seu lugar, de tudo, tanto de madeiras modo de ferros para segurança dela (...) tudo na forma da dita planta (...)*”, AFONSO, Luís, *A pintura mural portuguesa entre o gótico internacional e o fim do Renascimento - formas, significados, funções*, vol. II, Fundação Calouste Gulbenkian, FCT, Lisboa, 2009, p. 583.

¹⁵⁰ *Idem*, p. 578.

preservando-a e valorizando-a. Considerada uma “semi-reliquia”,¹⁵¹ possivelmente terá sido retocada para integrar o programa do retábulo.¹⁵²

4.3.3.

A MOLDURA PORTÁTIL

A *moldura portátil* corresponde aos *tabernáculos*, na sua grande maioria, numa larga escala aos retratos profanos e religiosos, de pequenas dimensões.

Apresentamos dois exemplos desta tipologia, dois Registos presentes no Museu dos Biscaínhos, em Braga.

A pintura sobre papel recortado, *Santa Inês* (Fig. 12) de século XVIII, possui moldura oval constituída por folhagem enrolada (motivos vegetalistas), entalhada e dourada. Esta figura feminina, possivelmente Santa Inês, está inserida em medalhão oval, cuja cercadura é recortada e composta por motivos vegetalistas. Estamos perante dois emolduramentos, a madeira entalhada, e a cercadura recortada. A moldura não deverá ser a original, uma vez que as dimensões da pintura não coincidem com o espaço oval deixado para o emolduramento.

Outra pintura sobre papel recortado, *Jesus Cristo crucificado* (Fig. 22), também de século XVIII, apresenta moldura oval decorada folhas de acanto e folhagens. Ilustrando o Calvário com Jesus Cristo crucificado, esta composição é constituída por medalhão oval, cuja cercadura de motivos recortados envolve a pintura, que mais uma vez podemos afirmar como não sendo a original. Os motivos da cercadura são diversos: elementos fitomórficos, elementos florais e geométricos, tanto quanto nos é possível identificar.

¹⁵¹ AFONSO, Luís, *A pintura mural portuguesa entre o gótico internacional e o fim do Renascimento - formas, significados, funções*, vol. II, Fundação Calouste Gulbenkian, FCT, Lisboa, 2009, p. 583.

¹⁵² “(...) Esta preocupação com imagens antigas encontra eco noutras zonas da Europa católica, pós-tridentina, onde este tipo de imagens foi preservado em enquadramentos barrocos.(...).” *Idem*, p. 583.

Iremos agora enunciar aquilo que se entende por *tabernáculo*. Uma moldura cujos motivos decorativos são de arquitectura, composta por frontão, entablamento, pilastra, coluna ou predela. As diferenças regionais de arquitectura e ornamentação, fazem com quem haja uma variedade de estilos durante o Renascimento.¹⁵³ A maioria das pinturas da Idade Média tardia é sobretudo imagens devocionais. É comum ver-se nos altares uma miniatura em versão arquitectónica. Estas molduras surgem sobretudo no Gótico, e depois em Itália no séc. XV, adoptam o vocabulário da arquitectura e do antigo clássico. Entablamentos por vezes suportados por colunas e pilastras. O tabernáculo protege a imagem das distrações, é uma arquitectura frontal e vertical.

As molduras-arquitecturas estarão novamente na ordem do dia, sendo no Neoclassicismo retomado o seu uso.¹⁵⁴

Estes simples enquadramentos arquitectónicos tornam comum a participação de arquitectos e escultores no fabrico de molduras torna-se, portanto comum. Os tabernáculos eram sobretudo utilizados para as pinturas religiosos, quer fossem em igrejas ou em áreas devocionais privadas, como as capelas privadas.

Apresentamos alguns exemplos de tabernáculos, mas iremos fechar o elenco tipológico da *moldura portátil* com o tabernáculo *Rainha Santa Isabel*¹⁵⁵ (Fig. 58), c. 1540-1550, no Museu Nacional Machado de Castro, em Coimbra. A moldura de estrutura arquitectónica, coeva, dourada, em forma de pórtico, apresenta duas colunas toscanas

¹⁵³ “(...) Son modelos que se originaron en Italia pero se desarrollaron también por el resto de Europa. (...) Estos modelos de tabernáculo reflejan el esquema de la fachada del templo clásico con três cuerpos diferenciados: el pedestal o predela como base, que a veces remata en un “antipéndio” M las columnas o pilastras con capiteles, como cuerpo intermedio que flanquean la pintura, y el entablamento con arquitrabe, friso y cornisa, que en ocasiones va coronado con un frontón. (...) Los motivos decorativos se aplican en los tres cuerpos y lo forman, “candelieris”, grutescos, roleos, arabescos, zarcillos, hojas de acanto, palmetas, rosetas, trofeos, medallones con cabeza clásica o de fantasía, astrágalos con sarta de perlas y husos, dientes, meandros, óvalos y hojas de loto, etc.(...)” Cf., TIEMBLO, María Pía Timón, “Tipología de los marcos españoles en los siglos XV y XVI”, em *La pintura europea sobre tabla. siglos XV, XVI y XVII*, Ministerio da Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales, Subdirección General del Instituto del Patrimonio Cultural de España, pp. 166-180, em <http://www.calameo.com/books/0000753357dee4271c5dc>, consultado a 26 de Abril de 2014, p. 174.

¹⁵⁴ Cf. JACKSON-STOPS, Gervase, “English picture frames and their makers”, *Antiques*, Nova Iorque, Vol. 133, n. °1, 1988, p. 239.

¹⁵⁵ Vd. DIAS, Pedro; SANTOS, J.J. Carvalhão, *A Pintura Maneirista de Coimbra - ensaio iconográfico*, Instituto História da Arte, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Coimbra, 1988, p. 77, GUSMÃO, Adriano de, *Pintura Maneirista do Museu Nacional de Machado de Castro*, catálogo de exposição, Secretaria de Estado da Cultura, Coimbra, 1987, p. 18

sustentando o frontão. Com inscrição no tímpano e na base da moldura, pode ler-se: no tímpano «LAUDEMUS CHR(IST)U(M) QUI TANTI EST MUNERIS AUCTOR»; no entablamento «LUX ORTA EST NOSTRO REGNO QUU(M) TALE(M) OBTINUIT» e na base «REGINA(M) QU(A)E VOCATA VOTIS / ADEST NUMINE PRAESENTISSIMO». A transcrição e identificação literária da inscrição foram feitas pelo Professor Doutor Américo da Costa Ramalho, em Fevereiro de 1999: «Louvemos Cristo que é o autor de tão grande benefício»; «Nasceu uma luz no nosso reino quando ele alcançou», «uma tal rainha que chamada em votos (ou invocada em votos) / está presente com o seu poder divino muito benéfico». A moldura apresenta ainda placa de legendagem ao centro da composição, encimando a base.

Destacaremos agora, alguns exemplos, de *tabernáculos* em Portugal. O Retrato da Rainha D. Maria I (Fig. 72), no Palácio Nacional de Queluz, possui moldura de madeira exótica, entalhada e dourada, pintada com marmoreado vermelho e verde. A moldura, coeva, apresenta estrutura arquitectónica decorada com elementos vegetalistas. A moldura *tabernáculo*, *São Tiago Maior e Santa Clara*¹⁵⁶ (Fig. 86), no Palácio Nacional de Sintra, apresenta decorações com motivos geométricos e estrutura arquitectónica com entablamento.

Outro exemplo de *tabernáculo* é a moldura da pintura *Virgem, o Menino, e Santos e Episódios do Calvário e da Anunciação*, (Fig. 89), no Museu Nacional de Arte Antiga, onde a iconografia religiosa, entra e faz parte da própria moldura. A identificação dos Santos, da esquerda para a direita e do plano inferior para o plano superior, segue de perto a iconografia dominante na pintura italiana desta época: Santa Catarina, Santa Maria Madalena, Santa Ágata, Santa Luzia, São João Baptista, Santo Estevão, São Paulo, São Pedro, São Lourenço, Santo Agostinho, São Jerónimo e Santo Antão eremita. As suas colunas são autênticas cadeias de médios oitos, apresentando as várias características da arquitectura de então. O gosto pela arquitectura gótica é notório. A moldura não é original. Também no Museu Nacional de Arte Antiga, o *Milagre de Santo Eusébio de Cremona* (?)¹⁵⁷ (Fig. 90), apresenta moldura coeva, de estrutura arquitectónica com elementos de decoração vegetalista. Também a *Deposição no*

¹⁵⁶ Vd. SANCHEZ, Alfonso Perez, *Pintura Barroca En España, 1600-1750*, Libros De Cine Rialp, Catedra, 2010.

¹⁵⁷ Vd. SUREDA I PONS, Joan, *Arte y Cultura en Torno a 1492*, catálogo da exposição, Expo 92, Sevilla, 1992, p. 210.

*Túmulo*¹⁵⁸ (Fig. 94), com moldura tabernáculo apresenta elementos vegetalistas a decorar.

4.3.4.

A MOLDURA FINGIDA

Quanto à *moldura fingida*, destaca-se naturalmente a pintura de tectos e de azulejos como arte primordial no fingimento, mas também dentro da pintura temos molduragens fingidas, contrastando com a tridimensionalidade da moldura.

A pintura *Santa Águeda* (Fig. 5), proveniente do Mosteiro de Jesus de Aveiro, apresenta moldura tabernáculo de madeira de castanho, entalhada,¹⁵⁹ possui ainda molduragem fingida com flores e cortina, esta última inserida dentro daquilo que consideramos a *moldura fingida*.

Virgem com o Menino (Fig. 14), exposta no Museu dos Biscoitos, apresenta pintura rodeada por moldura fingida de nuvens esbranquiçadas e arredondadas no limite da composição. A moldura de madeira é dourada, de formato rectangular, sem decoração.

A pintura *Santo António com o Menino Jesus* (Fig. 17), Museu dos Biscoitos, com moldura fingida decorada com motivos vegetalistas e uma cortina vermelha que abre a cena. Moldura pintada de castanho com friso dourado. A composição é delimitada com flores diversas, uma espécie de natureza-morta de gosto barroco, com predominância de tonalidades de vermelho e branco.

¹⁵⁸ Vd. CARVALHO, José Alberto Seabra, "Deposição no Túmulo" in *Guia Museu Nacional de Arte Antiga*, Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa, 2009, p. 40, REIS-SANTOS, Luís, *Cristóvão de Figueiredo*, Artis. Lisboa, 1940.

¹⁵⁹ Vd. ROIG, Juan Ferrando, *Iconografia de Los Santos*, Ediciones OMEGA, S.A., Barcelona, 1950, SERRÃO, Vítor, *A Pintura Proto-Barroca em Portugal, 1612-1657. O triunfo do naturalismo e do tenebrismo*, Ed. Colibri, Lisboa, 2000.

O *Menino Jesus Romeiro Fonte de Vida* (Fig. 39), Museu de Évora, apresenta moldura preta com motivos vegetalistas pintados a dourado. A sua composição pictórica possui moldura fingida com cantos arredondados, com elementos vegetalistas.

O Retrato da Rainha D. Maria I ¹⁶⁰ (Figs. 67 – 68), Palácio Nacional de Mafra, apresenta pormenor com quadro moldurado dentro do quadro. Moldura tondo, com iconografia régia, encimada pela coroa real. Com motivos vegetalistas convexos, pintados a verde, a moldura possui ainda a prateado aquilo que se assemelha à Cruz da Ordem de Cristo. Observa-se ornamentação perlada a vermelho. O retratado é o seu marido, D. Pedro III.

O Retrato do Príncipe D. José ¹⁶¹ (Fig. 79), Palácio Nacional de Queluz, contém outra representação de quadro dentro do quadro, com moldura oval, sem decoração.

A pintura *Beato Inácio de Azevedo e seus companheiros* ¹⁶² (Fig. 125) no Museu Pio XII apresenta quadro dentro do quadro, onde está emoldurada a Nossa Senhora do Pópulo nesta obra, merecendo especial destaque face ao resto da composição pictórica. Uma pequena tábua com friso dourado está no centro da cena.

¹⁶⁰ Vd. SOARES, Ernesto, *Dicionário de Iconografia Portuguesa*, Suplemento 2, Instituto para a Alta Cultura, Lisboa, 1960, p. 382.

¹⁶¹ Vd. FERRO, Maria Inês, *O Palácio e os Jardins*, IPPAR e Scalla Books, Londres, 1997, p. 39, *William Beckford & Portugal A Viagem de uma Paixão*, catálogo de exposição, IPPC/PNQ, Lisboa, 1987, p. 193, *A Criança nas Coleções dos Palácios Nacionais da Ajuda e de Queluz*, catálogo de exposição, Palácio Nacional de Queluz (Maio - Dezembro 1979), Ministério das Finanças, Lisboa, 1979, p. 7.

¹⁶² Vd. CASIMIRO, Luís, *Viagem à Pintura do Museu Pio XII*, Instituto de História e Artes Cristãs, Braga, 2007, p. 78-79.

5. ELEMENTOS DECORATIVOS

De uma forma simplista, o ornamento ou a decoração são acessórios de embelezamento das obras de arte.¹⁶³ Mas a ornamentação é muito mais do que algo suplementar.¹⁶⁴ A questão do ornamento foi objecto de reflexão. Por exemplo, Vitróvio declinava as decorações murais irrealistas e caprichosas, defendendo a ideia de que uma cana não poderia aguentar um tecto. Já J.J. Winckelmann apelava ao uso dos motivos simbólicos em deterioramento das decorações sem significado.¹⁶⁵ T. W. Adorno, na *Teoria da Estética*¹⁶⁶, explora o tema falando da decoração profusa do Barroco, lançando um ataque à crítica da decoração.

As molduras são estruturas decorativas, ou seja, guarnecem as obras que enquadram. As técnicas decorativas foram evoluindo, e como adiante veremos, também os motivos decorativos sofrem alterações na sua utilização, ainda que muitos se renovem e atravessem séculos e estilos. Contudo, sabe-se também que determinados modelos possuíam um carácter transversal, ou seja, vários tipos de molduras continuaram a ser produzidos com as mesmas técnicas e elementos decorativos, dificultando atribuições de datações. Os ornamentos são em primeiro lugar apreendidos pela vista, pelo ouvido, pelo olfacto. O ornamento desempenha um papel importante na mensagem que as molduras pretendem transmitir.

Pretende-se com este breve capítulo, dedicado aos elementos decorativos das molduras do arco temporal de que temos vindo a falar, realizar um trabalho de análise e de sistematização, ou seja, definir sumariamente os elementos mais comuns, dentro dos

¹⁶³ “Hundreds of centuries before the famous cave paintings of Europe, someone had the imagination and skill to design a hand-ax around a fossil shell embedded in the stone. It is ornament at its most basic: something over and above the functional shape, added for the sake of visual pleasure. Although in this case the ornament is not physically added, but simply accentuated in the raw material, the result is the same. (...)” Cf. TRILLING, James, *The Language of Ornament*, Thames and Hudson, Londres, 2001, p. 12.

¹⁶⁴ “Les ornemanistes trouvèrent dans les cadres des tableaux un vast champ d’application à leurs créations qui dépasse la simple fabrication de bordures destinées à mettre en valeur une oeuvre peinte. Cet engouement est assez bien circonscrit au XVIII^e siècle dans son ensemble. Le XVII^e siècle avait certes su créer de très riches cadres en matières précieuses aux qualités ornementales éminentes pour des canons d’autel, des miniatures ou de petits portaits, redoublant par la richesse du cadre le caractère précieux de l’object mis en valeur. Des oeuvres exceptionnelles encadrèrent ainsi des objects rares (...).” Cf. PONS, Bruno, “Les cadres français du XVIII^e siècle et leurs ornements”, *Revue de l’art*, Paris, no. 76, 1987, p. 43.

¹⁶⁵ Vd. CARCHIA, Gianni, D’ANGELO, Paolo, *Dicionário de Estética*, Lexis, Edições 70 Lda., Lisboa, 2003 pp. 270-273.

¹⁶⁶ Vd. ADORNO, Theodor W., *Teoria da Estética*, Edições 70, Lisboa, 1993.

estilos e/ou épocas. Esta evolução será devidamente elencada pelos estudos de caso definidos. Dentro de uma classificação convencional, foram divididos em vários grupos, figuras e temas antropomórficos, figuras de animais, temas vegetalistas, elementos geométricos, elementos heráldicos e outros.

Explanando a ideia do historiador de arte, James Trilling, os sete pontos que identificam as qualidades visuais dos ornamentos, são:¹⁶⁷

- movimento *versus* estaticidade;
- graça *versus* força;
- determinismo *versus* indeterminismo;
- simplicidade *versus* complexidade;
- estilização *versus* literalismo;
- virtuosismo *versus* respeito pelos materiais;
- aplicação ao objecto *versus* integração no objecto;

Aqueles que promovem a evolução histórica do ornamento são:

- Convencionalismo *versus* inovação;
- imaginação do artista *versus* imaginação do encomendador;
- tradição local *versus* influência do exterior;

A aplicação de alguns destes conceitos estão reconhecidamente empregues na arte da moldura, senão vejamos: **movimento** *versus* **estaticidade**, a inclusão de figuras antropomórficas com movimentos dinâmicos, convivendo com decorações geométricas simplistas que pontuam pela estrutura da moldura; **graça** *versus* **força**, a fluída decoração vegetalista que compõe, por exemplo, os *tabernáculos*, por oposição às colunas clássicas que parecer erguer e sustentar todo o peso da estrutura da moldura, a par também de cariátides ou figuras de grandes atlantes; **simplicidade** *versus* **complexidade**, quantas molduras revelam frisos exteriores profusamente decorados

¹⁶⁷ Vd. TRILLING, James, *The Language of Ornament*, Thames and Hudson, Londres, 2001, p. 12.

com motivos vegetalistas, coexistindo com frisos interiores repletos de simplicidade e motivos geométricos ou vegetalistas bem definidos; **estilização versus literalismo**, a estilização tem forma privilegiada onde as molduras com motivos vegetalistas estilizados são bastante recorrentes, também os meninos e figuras de *putti*, pelos seus movimentos, poses e travessuras, típicas da idade, transmitem as mensagens solenes, tendo um papel de destaque nas molduras em todos os séculos; **virtuosismo versus respeito pelos materiais**, explorando as técnicas, os artistas relacionados com as molduras, entalhador e escultor, por exemplo, transmitem as suas habilidades. A madeira, material por excelência, leva-nos a constatar que a sua potencialidade expressiva deriva do facto de terem sido executados os motivos decorativos naquele e não noutro material qualquer, contudo, existem belíssimos exemplares de molduras em vários materiais, como a tartaruga, a título de exemplo, que se revelam verdadeiras obras de arte. Mas ligado ao virtuosismo, é de facto com o entalhe que se verifica uma maior liberdade na concepção do programa decorativo. O pleno conhecimento dos materiais leva a que o artista o respeite e compreenda, sabendo como nele pode e deve trabalhar; **aplicação sobre o objecto** ou **integração no objecto**, as molduras vivem repletas de objectos adossados, assumindo-se elementos autónomos, com vida própria. Estas aplicações conferem uma dinâmica à estrutura da moldura, definindo a sua fortuna estética dentro da composição plástica.

Quanto aos elementos que conferem ao ornamento a sua evolução histórica, é também através da arte da moldura que verificamos, imediatamente, estes três pares: **convencionalismo versus inovação**, em relação à arte da moldura em estudo constatamos que a sua fortuna é largamente justificada pela sua história, mormente por aquela que corresponde aos séculos XVI, XVII e XVIII, nos quais se começaram a ensaiar novos modelos estruturais e novas soluções decorativas. Aliás, como já tivemos oportunidade de escrever quando nos dedicámos à questão das estruturas que percorrem estes três séculos, esta evolução foi paralelamente estrutural e decorativa, mas foi decerto aos elementos decorativos que coube a maior parte do impacto. Cedendo às novidades vindas de fora, a moldura realizada em Portugal, apresenta novidades conjugadas com o tradicional fabrico de molduras. As formas das estruturas conviveram entre si, sendo recorrente a retoma de formas. Não só em termos estruturais mas também decorativos se configuram diferentes molduras do arco temporal estudado. A relação entre **vontade e a imaginação do artista** e aquela **do encomendador**

apresenta-se dual; se por um lado o encomendador confia no gosto e no talento do artista, por outra encomenda-lhe projectos pré-definidos. Como se sabe, o artista tinha por hábito deixar o seu cunho pessoal, ainda que com projectos pré-definidos e com maior ou menor liberdade. O último par, **tradição local e a inovação que vem do exterior**, resulta do diálogo entre as fórmulas regionais já conhecidas, e aquelas que foram trazidas através de artistas e formas documentais, como por exemplo, as gravuras. A arte da moldura em Portugal foi largamente afectada por países como a Itália ou a França. Ainda que com nuances regionais, as estruturas foram-se moldando às novas exigências e períodos artísticos, reconhecendo-se em determinados momentos perfis de moldura muito concretos. Variados foram os motivos decorativos escolhidos para ornamentar estas estruturas. Os demais elementos decorativos, que abaixo iremos caracterizar são: **antropomórficos, vegetalistas, geométricos, figuras de animais, heráldicos e outros**.

Todos estes elementos de ordem figurativa, equilibram a estrutura da moldura, atribuindo-lhe dinamismo e tridimensionalidade. A aplicação dos ornamentos rege-se por vários princípios, estes teorizados por Paul N. Hasluck¹⁶⁸:

- **Distribuição equilibrada**

A peça deve ser harmonizada e os elementos decorativos devem ser colocados de forma uniforme.

- **Ordem**

O desenho do objecto deve ser a base do trabalho, distribuindo os elementos de forma pré-definida. Verificamos que os ornamentos distribuídos pelas molduras são para além de decorativos, também funcionais. As colunas clássicas, por exemplo, tanto no Renascimento como no período Neoclássico, aparentam sustentar a estrutura da moldura, não podendo ser colocadas de forma aleatória.

- **Adequação**

Os elementos decorativos devem ser adequados às estruturas que guarnecem. Por exemplo, um retrato real, muitas vezes recebe prolífera decoração com elementos de

¹⁶⁸ Vd. HASLUCK, Paul N., *Manual of traditional wood carving*, Dover Publications, Nova Iorque, 1977, pp. 53-57.

heráldica, associando o retratado ao poder e ao luxo. Este enquadramento transmite-se através da moldura, não só com elementos de heráldica, mas também outros ligados ao tema da composição pictórica podem ser adossados à moldura para a integrar dentro de um programa artístico. Algumas molduras não se inserem em determinados perfis ou tipologias, podem ser consideradas de transição, levantando a questão da desarticulação entre estruturas e ornamentos.

- **Simetria**

Um princípio próprio da aplicação de ornamentos é a simetria. A moldura deve ser equilibrada e simétrica, tanto quanto possível. Podem igualmente apresentar-se posições variadas nos dois lados da estrutura (embora não seja de todo comum). No caso de existir alguma variação, esta não pode pôr em causa a harmonia e o equilíbrio.

- **Contraste e variedade**

Se por um lado temos molduras cujas linhas são simples, por outro lado temos estruturas cujos sistemas decorativos de monótonos, nada têm. Proliferam diferentes programas estéticos, contrastando todo o tipo de elementos: vegetalistas, geométricos, heráldicos, etc. Os séculos XVII e XVIII são os mais ricos no que respeita ao contraste e à variedade de elementos decorativos

- **Repetição e alternância**

São sobretudo os elementos geométricos que gozam desta dualidade, repetição-alternância. Embora não se revistam de qualquer significado, introduzem um sentido rítmico à área decorada da moldura, podendo ser alternados entre si.

- **Equilíbrio e proporção**

Estes princípios reguladores da acção decorativa reafirmam a necessidade da proporcionalidade que a aplicação da ornamentação deve respeitar. Contribuem os elementos decorativos para o sucesso da mensagem visual das molduras.

- **Harmonia e unidade**

Todos os elementos que compõe a estrutura e a decoração de uma moldura devem ser considerados essenciais e insubstituíveis. A harmonia que toda a obra oferece, tornando-a numa só unidade, revela que a escolha dos elementos decorativos são importantes,

assemelhando-se a moldura a um ser vivo, existindo a sensação de que tudo faz parte e funciona como um todo, e caso algo fosse retirado, fica desvirtuado.

De uma forma resumida, as molduras do Renascimento apresentam friso decorado, aliado a uma linha e proporção. As molduras maneiristas assentam a sua estrutura nos modelos arquitectónicos. O Barroco apresenta riqueza do ornamento, face a séculos anteriores, ostentando profusa talha entalhada com motivos vegetalista. A moldura Rococó é curva e muito decorada. O período Neoclássico retoma os valores da antiguidade clássica com a novidade da inserção de motivos heráldicos nas molduras.

O estilo da pintura – religioso, mitológico, histórico, retrato, género, paisagem ou outros - interfere com o da moldura e vice-versa. A moldura pode ser plana, côncava ou convexa, lisa ou ornamentada. O ornamento é característica comum estando presente em todas as artes.¹⁶⁹

O estatuto e as funções de um sistema decorativo são factores importantes no estudo da decoração das molduras. Todos estes factores aliados à própria filosofia do ornamento¹⁷⁰ onde a arte pela arte, dignifica e autentica a autonomia artística das molduras.¹⁷¹

¹⁶⁹ “Ornament is the only art visual whose primary if not exclusive purpose is pleasure. In functional terms, that makes it superfluous by definition, but our definition of function is unfairly restricted to the mechanical. (...) Ornament is one of the fundamental categories of art, along with architecture, sculpture and painting. It is an art with its own history, comprising all the shapes and patterns that human beings have applied to their buildings, their utensils, furniture, weapons and portable objects, their textiles and clothing, and even their bodies since prehistoric times. Yet unlike architecture, sculpture and painting, ornament has no recognized place in today’s cultural landscape. (...)” Cf. TRILLING, James, *The Language of Ornament*, Thames and Hudson, Londres, 2001, p. 14.

¹⁷⁰ “En effet, le tableau n'est pas plus qu'un «aparât décoratif», où la fiction rompt avec les règles du récit par «un exquise anthologie des poses, un ménadre de lignes enchanteur» selon les mots de Mario Paz.”, BUCI-GLUCKSMANN, Christine, *Philosophie De L'Ornement D'Orient En Occident*, Éditions Galiée, Paris, 2008, p. 79.

¹⁷¹ “De ce point de vue, la célèbre galerie François I du Rosso (qui avait été l'assistant de Giulio Romano à Mantoue) est exemplaire: peintures encadrées par des colonnes et des sculptures, reliées par des volutes, des rubans, des putti et des ignudi empruntés au Michel-Ange de la chapelle Sixtine, partout l'encadrement délaisse sa fonction traditionnelle de mise en valeur, de «supplément», pour être un art à part entière et même «un art de l'art», tressant l'iconique et le non-iconique dans une ivresse tout artificielle. C'est que souligne Daniel Arasse: ...en accédant à l'autonomie artistique, l'encadrement suscite un glissement paradoxal du «principal» au «secoindare», et transforme du même coup le décoratif en ornemental. Si la peinture «décore» le plan des ses poses, couleurs et formes, l'encadrement lui répond par « son excès de présence»; ainsi, les significations et les modalités de l'art glissent les unes sur les autres”, Cf. BUCI-GLUCKSMANN, Christine, *Philosophie De L'Ornement D'Orient En Occident*, Éditions Galiée, Paris, 2008, p. 80.

5.1.

FIGURAS E TEMAS ANTROPOMÓRFICOS

Os motivos antropomorfos são recorrentes, contudo, os mais comuns são os anjos, em todas as variações, caras, corpo inteiro, nus ou seminus, torsos, etc.

As máscaras, por exemplo, foram elementos ornamentais importantes e recorrentes durante a segunda metade do século XVII, principalmente em Itália. Os motivos encontram-se nas quatro esquinas da moldura. Os camafeus, jóia, geralmente de forma oval, que consiste em um retrato de perfil esculpido em relevo, a par das cariátides, figuras femininas que suportam colunas ou pilastras, foram largamente utilizados. Os grotescos: “(...) *motivos pictóricos que se difundiram em Itália entre finais do século XV e as primeiras décadas do século XVI e que foram denominados grotescos porque eram inspirados nas pinturas encontradas nas salas subterrâneas da Domus Area em Roma. (...) ornamentação mural caracterizada pela utilização de formas bizarras e fantásticas, livremente combinadas (...) formas vegetais, festões, volutas, pequenas figuras humanas ou animais, frequentemente híbridas representando seres monstruosos ou fabulosos,*”¹⁷² foram também importantes no contexto da arte da moldura, sendo que em Portugal são pouco recorrentes nesta arte.

Em Portugal, por exemplo, encontramos alguns casos: *Adoração dos Reis Magos* (Fig. 1), da autoria de Manuel Gomes de Andrade, no Museu de Alberto Sampaio, Guimarães, apresenta moldura de talha dourada, com motivos vegetalistas, encimada por elementos antropomórficos; *Descida da Cruz* (Fig.3) de escola espanhola, no Museu de Aveiro, onde a moldura encima dois anjos a segurarem numa cruz; *Divina Pastora* (Fig. 13), séc. XVIII, Museu dos Biscaínhos, apresenta moldura oval, tondo, barroca, entalhada e dourada, decorada com rostos salientes de meninos e enrolamentos de folhagens; *Calvário* (Fig. 52), pintura faria parte do retábulo que se encontrava no coro alto da Igreja das Chagas, em Lamego, de Gonçalo Guedes, c. 1589 – 1594, no Museu de Lamego, possui moldura apresenta meninos enrolados em motivos vegetalistas, sendo encimada por cinco meninos que seguram o Sagrado Coração; *São João*

¹⁷² Cf. CARCHIA, Gianni, D’ANGELO, Paolo, *Dicionário de Estética*, Lexis, Edições 70 Lda., Lisboa, 2003, pp. 170-171.

Evangelista em Patmos (Figs. 56 – 57), Museu de Lamego, séc. XVI, uma cara encima a moldura e quatro meninos nus a envolvem; também na Igreja Matriz de Arruda dos Vinhos (Fig. 99), onde as pinturas de século XVI¹⁷³ possuem molduras de século XVIII, de inspiração barroca, com cabeças de meninos a encimarem as molduras; Convento das Carmelitas (Fig. 105), em Carnide, observa-se o pormenor da talha da moldura, com motivos vegetalistas, apresenta ainda elementos antropomórficos, cabeças de meninos.

5.2.

FIGURAS DE ANIMAIS

Os elementos de animais são mais escassos. O motivo com mais desenvolvimento é a concha. Foi aplicada de maneira muito distintas, naturalistas ou mais esquemáticas, sendo por vezes verdadeiras obras-primas.

Interessantes são estes dois casos em Portugal: sem identificação iconográfica (Fig. 18) e de autor desconhecido, no Museu dos Biscoitos, em Braga, esta pintura apresenta moldura pintada a preto, com motivos vegetalistas e insectos dourados. O Retrato do Príncipe D. José (Fig. 75), no Palácio Nacional de Queluz, possui moldura lisa dourada, vermelha e verde, decorada com aves e elementos vegetalistas.

¹⁷³ “*Interessante, também, é o Mestre de Arruda dos Vinhos, autor das sete personalizadas pinturas retabulares nessa igreja, (...) todas de um «com-treirismo» mais displicente, mas de tónus bem personalizado.*” Cf. SERRÃO, Vítor, *O Renascimento e o Maneirismo História da Arte em Portugal*, Ed. Presença, Lisboa, 2002, p. 229.

5.3.

ELEMENTOS GEOMÉTRICOS

Os motivos geométricos são bastante usuais. Linhas rectas ou curvas enchem as molduras, sendo os motivos convexos ou côncavos. Os elementos geometrizes mais observados foram: em linha recta; ziguezague com dentes de cão, ziguezague com dentes de cão salientes, losangos, pontas de diamante, ameias, meandros. Em linha curva: ondas, ondas com protuberâncias, escamas, imbricações, círculos ou discos. Os motivos em espiral¹⁷⁴ são também recorrentes.

Cadeias de pérolas, de duas pérolas e motivo que se assemelha à forma do arroz, ou três pérolas com esta última forma a intervalar, contas ovaladas e um motivo fusiforme, ou ainda contas ovaladas com dois motivos fusiformes a intervalar e por fim cadeia de contas ovaladas com formas fusiformes e pérolas.¹⁷⁵ Cordões torcidos ou cadeias de oito preenchem as molduras da Idade Moderna. Estes últimos, muito utilizados nos elementos decorativos empreguem nas molduras

Os motivos geométricos utilizados durante o mundo clássico foram posteriormente reutilizados durante a Idade Moderna. Também as estrias, utilizadas nas colunas clássicas, cobrem as molduras. Geralmente com perfis côncavos, estes motivos foram sobretudo utilizados durante nas molduras neoclássicas. Ainda os óvulos ou os motivos com estes relacionados são de origem clássica aplicados nas molduras renascentistas. Com as linhas curvas, temos os cordões, torcidos, com outros elementos,

¹⁷⁴ “(...)The spiral is a universal element in all decoration, in primitive as well the most sophisticated art. The making and linking of simples spirals is dicovered, independently and spontaneously, in isolated communities (...), and may be further developed into very sophisticated decorative systems (...) The spiral occurs in nature in the carving stems and tendrils of many plants. It is a striking image and lends itself to many decorative some of the symbolic purposes.(...) The spiral , and the many motifs which can be identified as variations on this basic idea, form a large and varied group. In its most basic form a spiral consists of a single strand beginning at the centre and ending at the outer edge. (...) ” Cf. WILSON, Eva, *8000 years of ornament an illustrated handbook of motifs*, The British Museum Press, Londres, 2001, p. 27-29.

¹⁷⁵ Vd. TIEMBLO, María Pía Timón, *El marco en España Del mundo romano al inicio del modernismo*, Publicaciones Europeas de Arte, 2002, p. 130.

como pérolas ou formas de fuso. Os cabos e cordões enrolados foram característicos do estilo *Luís XVI*.¹⁷⁶

Em Portugal, podemos destacar: *São Tiago Maior e Santa Clara* (Fig. 86), no Palácio Nacional de Sintra. Apresenta moldura de madeira escura decorada com motivos geométricos, sugere estrutura arquitectónica, com entablamento. Convento das Carmelitas (Fig. 106) em Carnide, com moldura dourada e entalhada de enquadramento arquitectónica. A sua estrutura, condicionada pela arquitectura do espaço, é recortada em círculo na parte inferior. Apresenta cabeças de meninos, motivos vegetalistas e geométricos, ou ainda Igreja dos Anjos em Lisboa (Fig. 112) onde o pormenor da talha da moldura apresenta motivos antropomórficos, vegetalistas e geométricos.

5.4.

ELEMENTOS VEGETALISTAS

Decorações que se revelam perfeitas simbioses botânicas, os elementos vegetalistas fizeram usos de muitas folhagens de diferentes espécies, algumas reconhecíveis, outras estilizadas, difíceis de identificar. A mais característica é a folha de acanto, desde a antiguidade clássica repetindo-se em todos os sistemas decorativos. De forma naturalista no Renascimento, a folha de acanto adquire maior profusão no século XVII. Durante o século XVIII, no período neoclássico, aparecem localizadas nas esquinas das molduras.

As rosetas e as folhas de palmeira foram empregues durante o mundo greco-romano e durante o Renascimento. Os festões foram um motivo decorativo característico em ornamentação vegetal das molduras. Eram adornos com coroas e grinaldas de flores naturais. Relacionado com as molduras tipo *tondo*, influência de Della Robbia, são característicos do Renascimento italiano e das molduras de perfil *Sansovino*. No período barroco e rococó, é retomado o seu uso, assim como na época neoclássica.

¹⁷⁶ TIEMBLO, María Pía Timón, *El marco en España Del mundo romano al inicio del modernismo*, Publicaciones Europeas de Arte, 2002, p. 130.

Outros motivos como as folhas de carvalho, que representavam a força, longevidade e o poder, e as bolotas simbolizam a queda foram utilizados. São recorrentes no tipo de molduras *Luís XIII*. Também os festões, cadeias de flores e frutos, flor de lótus, ou “flor de água”, como é muitas vezes apelidada a flor de lótus, aparecem sobretudo no século XVIII e XIX. Entre outros, foram sobretudo os motivos mais recorrentes em toda decoração da arte da moldura.

Um exemplo de utilização de folhas de acanto na decoração de molduras em Portugal é o Registo *Jesus Cristo Crucificado* (Fig. 22), século XVIII, onde a moldura oval e perlada, apresentando na periferia folhas de acanto entrelaçadas, ou ainda um exemplo da utilização de folhagem é o Registo *Santa Inês* (Fig. 12), século XVIII, apresentando moldura ovalada e formada por folhagem enrolada em talha dourada e vazada.

5.5.

ELEMENTOS HERÁLDICOS

Os motivos heráldicos, relativos à família dos retratados, são elementos cuja utilização se intensificou durante o período neoclássico.

Portugal não foi excepção, e é sobretudo nos retratos régios que encontramos imponentes molduras com decoração heráldica. O Retrato de Rainha D. Maria I (Fig. 32), de Giuseppe Troni, c. 1785 – 1795, no Museu Nacional dos Coches apresenta moldura dourada neoclássica ornamentada nas extremidades superiores com urnas. Ao centro *podium* apoiando a coroa real. Os motivos decorativos encontram-se rodeados por grinaldas de flores e folhas, quer ao nível superior como inferior. O Retrato de D. José I (Fig. 66), Palácio Nacional da Ajuda, apresenta-nos moldura em madeira e gesso, dourados entalhados. Na parte superior é decorada com escudo e armas de Portugal, encimados pela coroa real. Motivos fitomórficos fazem também parte da ornamentação da moldura. Ou ainda o Retrato de D. João V Gian, da autoria Domenico Duprá, onde a traça do arquitecto Gaspar Ferreira, apresenta moldura de talha dourada com meninos desnudos abrindo a cortina, encimada pela coroa real.

5.6.

OUTROS

Os elementos decorativos das molduras eram variados. Existem uma quantidade infundável de motivos de ornamentação. As cartelas, legendas ou arabescos, a título de exemplo, fizeram parte da decoração de molduras da Idade Moderna.

As cartelas *“Ornamentação baseada na representação de uma superfície lisa, emoldurada e aplicada sobre um fundo, destinada a receber uma inscrição, um monograma, uma decoração. Pode apresentar a forma de uma pele seca de animal cujas margens surgem enroladas sobre si, dobradas, arredondadas ou cortadas,”*¹⁷⁷ podiam ter ainda a forma de escudo e foram usuais na arte da moldura.

Os arabescos, entrelaçamentos de flores, folhagem ou motivos geométricos: *“ (...) forma ornamental não figurativa, constituída por motivos geométricos ou flores estilizadas, cujos caracteres salientes são a tendência para a repetição rítmica e saturada do espaço (...) como próprio da arte islâmica, sendo por esse motivo definido por «arabesco».”*¹⁷⁸ São utilizados sobretudo no Renascimento, impondo-se como categoria estética também no século XVIII.

A alegoria *Apoteose de um Herói* (Fig. 71) apresenta moldura em talha dourada. A parte inferior da moldura apresenta placa de madeira ao centro com a seguinte inscrição: «LE BRUN/CHARLES/ESCOLA FRANCESA/Neu. Paris, 1619. 1690/ALLEGORIA».

¹⁷⁷ Vd. MÂNTUA, Ana, HENRIQUES, Paulo, CAMPOS, Teresa, *Cerâmica – Normas de Inventário*, IMC/Instituto dos Museus e da Conservação, Lisboa, 2007, p. 89.

¹⁷⁸ Vd. CARCHIA, Gianni, D'ANGELO, Paolo, *Dicionário de Estética*, Lexis, Edições 70 Lda., Lisboa, 2003, p. 27.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao concluirmos o estudo que nos propusemos sobre a arte moldura em Portugal entre os séculos XVI-XVIII, pensamos que os objectivos que inicialmente definimos como fundamentais neste trabalho foram maioritariamente atingidos. A compreensão do vasto fenómeno do que foi a moldura no período de estudo, levou-nos a definir campos de acção, tão amplos quanto restritos, atentando sempre nas possibilidades de aplicabilidade no presente trabalho.

Estendendo a sua influência nas várias manifestações de índole artística, a moldura participou em eventos relevantes na vida da sociedade. A moldura teve invariavelmente o seu papel mais destacado e o seu predomínio no interior das igrejas e casas particulares. Objecto utilitário, ornamental e até sinónimo de poder, as molduras são uma constante na decoração de interiores de então.

Objecto que protege e complementa a pintura, de morosa criação artística, a moldura destaca a obra no seu local de exposição, focando a atenção do espectador e dotando a pintura duma terceira dimensão. A relação que se estabelece entre moldura e pintura deve ser entendida como parte integrante do programa construtivo e estético dos espaços para onde foram idealizadas. As molduras, por vezes objectos independentes, deveriam ser conservadas pelo interesse histórico e artístico ou ainda para possíveis novos usos.

O desconhecimento da terminologia aplicada no entendimento da moldura leva-nos a enfocar a importância que os materiais e as técnicas contêm neste âmbito. Mais uma vez, a interdisciplinaridade, veículo de saberes múltiplos, realça a sua importância dentro do estudo desta temática.

Todos os factores que fomos elencando ao longo deste trabalho, como a falta de estudos sobre o tema, de especialistas na área e até de políticas de conservação desvinculadas desta problemática, a que actualmente aliamos o abandono e a falta de interesse generalizada pelo nosso património artístico, contribuíram e continuam a contribuir para que o acervo de molduras, e não só, se vá perdendo de forma inevitável, tanto no espaço como no tempo. Auras perdidas, obras desmemoriadas, quantas se perderam por falta de conhecimento e tantas outras por descuido?

A história das molduras, complexas como todas as outras histórias de arte, merecem mais e melhor tratamento. Cabe ao historiador de arte retomar esta história ampla, que

durante trezentos anos, desenvolveu vastas soluções estruturais e decorativas, que procuravam enquadrar, delimitar e direccionar olhares e atenções. As molduras são documentos artísticos, históricos e até estéticos.

A moldura foi aqui discutida nos termos de forma e decoração. Interessante é ainda a posição que as molduras têm ocupado diante dos investigadores, ainda que sejam dos objectos mais visíveis nas exposições, permanecem invisíveis os seus estudos. A pintura e a moldura são mutualmente dependentes, contudo várias pinturas foram separadas das suas molduras originais.

Muitas molduras possuem valores intrínsecos, que as tornam verdadeiras obras de arte, ultrapassam a sua mera finalidade funcional, levando à revalorização da moldura em tempo actual. A História do emolduramento merece ainda novos contornos, sabendo-se o valor que uma moldura pode adicionar ou retirar à obra que enquadra.

A arte da moldura presente nas mais variadas correntes artísticas, adoptou assim: formas arquitectónicas no Renascimento; decorações entalhadas no Maneirismo; tornou-se ainda mais dinâmica, opulenta e aberta à decoração profusa na fase do Barroco e Rococó; mais académica e convencional no Neoclássico retomando antigos valores.

Como tivemos oportunidade de verificar ao longo da nossa investigação a informação e a inventariação de molduras é ainda escassa. A forma como são descritas nos testamentos ou inventários, de forma sumária e generalista, não oferece detalhes e notas importantes que poderiam auxiliar na identificação de casos de estudo. O esforço cognoscitivo e inventariante, foi neste trabalho, etapa assídua. Naturalmente não se contempla no presente trabalho várias obras, ficando essas a merecer o seu devido tratamento.

Ao encerrarmos esta etapa de trabalho sobre a arte da moldura em Portugal de produção nacional e estrangeira, estamos cientes que apesar de darmos os nossos objectivos iniciais por cumpridos, é certo que ainda muito ficou por investigar e problematizar.

Embora este tema específico tenha sido por nós abordado, a verdade é que a escassez de tempo, a dispersão das obras de arte que caracteriza este tipo de investigação, bem como o perímetro relativamente aos objectivos nucleares do nosso estudo fez com que a procura de elementos adicionais para o esclarecimento desta temática tivesse, a dado momento, de ser interrompida.

Por tudo isto, o tema não ficou, de todo, esgotado. É necessário alterar a situação lacunar da nossa historiografia artística sobre esta temática, não só em termos cronológicos como estilísticos.

Compreenderíamos melhor a arte da moldura, analisando por exemplo, o modo como estão representadas em pinturas de época. Iconograficamente observam-se pinturas já emolduradas ou por emoldurar. Isto pode querer dizer que os artistas modernos pintavam as suas obras já emolduradas ou as terminavam já com a respectiva moldura.

Esperamos com este estudo estimular mais trabalhos em torno desta arte, assim como encorajar a colocação das fotografias das molduras nos catálogos de exposição. Através de documentação de época será ainda possível delinear como a obra se deslocou no tempo e no espaço.

Desejamos, no entanto, num futuro próximo, poder prosseguir com esta e outras linhas de investigação sobre a arte da moldura em Portugal, sempre com a finalidade de trazer à luz do conhecimento os múltiplos percursos que enformam a história desta arte.

A história da arte, enquanto disciplina que toma e reabre diálogos, deve ocupar-se de todos os temas que reflectem a identidade de um país. O património, nomeadamente o artístico, revela-nos uma cultura, uma evolução, uma herança... Essa mesmo que devemos conhecer, conservar, estimar e divulgar!

BIBLIOGRAFIA

Fontes de Arquivo

MUSEU NACIONAL DE ARTE ANTIGA (LISBOA),

Biblioteca

- *Inventário de Molduras.*
- *Correspondência de Janeiro a Dezembro de 1933. Processos 1 – 66.*
- *Objectos Precedentes de Conventos e Igrejas.*

Gabinete de Desenhos e Gravuras

- *Livro de Modelos* enviado a D. João V, Livro 17, Gravuras de Mariette para molduras, Casa de Risco das Obras Públicas.

DGPC/ARQUIVO TÉCNICO (LISBOA):

- Consulta dos Relatórios de Restauro:

Números 249, 266, 876.

ARQUIVO NACIONAL DA TORRE DO TOMBO (LISBOA)

- *ANTT*, Actas da Academia de Belas-Artes: n.º 95, 102, 110.
- *ANTT*, Arquivo da Casa dos Condes de Povolide, Condes de Aveiras e Marqueses de Vagos, Inventários e Partilhas, Caixa 84, Maço 6, 1ª Parte, N.º 18.
- *ANTT*, Orfanológicos, Letra C, Maço 74, N.º 6, Palácio Niza, Inventário dos bens que ficaram por falecimento do Ilustríssimo e Excelentíssimo Conde de Unhão D. Rodrigo

Xavier Telles o qual se continua com seu filho o Ilustríssimo e Excelentíssimo Conde de Unhão sendo maior, 1759 – 1761.

- *ANTT*, Orfanológicos, Letra J, Maço 347, Nº 9, João Rodrigues de Vasconcelos e Sousa, Conde de Castelo Melhor, Fora das Portas de Santo Antão, defronte da Ermida de S. Luís, Inventário dos bens que ficaram por falecimento do Conde de Castelo Melhor, João Rodrigues de Vasconcelos e Sousa, fez a viúva sua mulher, Condessa de Castelo Melhor, D. Mariana de Lencastre Vasconcelos e Câmara (herdeira do Palácio Calheta por morte de seus pais), 1659.

- *DGARQ/TT*, Orfanológicos, Letra A, Maço 121, Nº 1, Cx. 206, Alexandre Metelo de Sousa e Meneses, Inventário dos bens que ficaram, 1766 – 1768, (fl.35).

Fontes impressas e estudos

ADORNO, Theodor W., *Teoria da Estética*, Edições 70 D.L., Lisboa, 1993.

AFONSO, Luís, “A Pintura Mural dos séculos XV-XVI na Historiografia da Arte Portuguesa estado da questão”, *Artis*, n.º 1, Lisboa, 2002, pp. 119-137.

AFONSO, Luís, “São Salvador de Bravães e a cronologia da Pintura Mural Portuguesa da Idade Média”, *Monumentos*, n.º 19 (Setembro), Lisboa, 2003, pp. 115-123.

AFONSO, Luís, *Convento de S. Francisco de Leiria*, Livros Horizonte, Lisboa, 2003.

AFONSO, Luís, *A pintura mural portuguesa entre o gótico internacional e o fim do Renascimento: formas, significados, funções*, Fundação Calouste Gulbenkian, FCT, Lisboa, 2009.

ALMEIDA, Mónica Duarte de, *O Programa Artístico da Capela-Mor da Igreja de Nossa Senhora da Luz de Carnide*, tese de Mestrado, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 1997.

ALMEIDA, Patrícia Roque, *O azulejo do século XVIII na arquitectura das ordens de S. Bento e de S. Francisco*, tese de Mestrado, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2004.

ALVES, José da Felicidade, *Introdução ao Estudo da Obra de Francisco Holanda*, Livros Horizonte, Lisboa, 1986.

ALVES, José da Felicidade, *O Mosteiro dos Jerónimos*, Livros Horizonte, Lisboa, 1989-1993.

An introduction to repairing & restoring books, clocks, furniture, pottery, porcelain, prints, paintings, frames, silver, pewter, brass, Newton Abbot, David & Charles, 1981.

ARAÚJO, Agostinho, *A pintura popular votiva no séc. XVIII (algumas reflexões a partir da colecção de Matosinhos)*, Centro de História da Universidade, Porto, 1981.

ARGAN, Giulio Carlo, *L'âge baroque*, Genève, Skira, 1989.

ARGAN, Giulio Carlo, *Renacimiento y barroco*, Akal, Madrid, 1987.

Artes Decorativas Portuguesas séculos XV-XVIII, catálogo Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa, 1979.

AYRES, James, *The artist's Craft. A History of Tools, Techniques and Materials*, Oxford, 1985, pp. 133-146.

AZEVEDO, Carlos de, *A Arte de Goa, Damão e Diu*, Livros Horizonte, Lisboa, 1970.

BAARSEN, Reinier, *Paris, 1650-1900 Decorative arts in the Rijksmuseum*, New Haven, Yale University, Londres, 2013.

BAPTISTA, António Martinho, *A rocha F-155 e a origem da arte do vale do Tejo*, Grupo de Estudos Arqueológicos do Porto, 1981.

BASTO, A. de Magalhães, *Apontamentos para um Dicionário de Artistas e Artífices que Trabalharam no Porto do Século XV ao XVIII*, Câmara Municipal, Porto, 1964.

BATTISTI, Eugénio. *Renascimento e Maneirismo*, Lisboa, 1984.

BAYER, Patricia, RILEY, Noël, *Grammaire des Arts Decoratifs de la Renaissance au Post-modernisme*, Flammarion, Paris, 2004.

BAZIN, Germain, “Renovation at the Musée du Jeu de Paume, Paris”, *Museum*, vol. XIV, 1961, pp. 25-35.

BEARD, Geoffrey, “The Rose Family of Platerers”, *Apollo*, vol. LXXXV, 1967, pp. 266-277.

BELTING, Hans. *Semelhança e presença a história da imagem antes da era da arte*, ed. por Carlota Rios, Ars Urbe, Rio de Janeiro, 2010.

BESSA, Paula Virgínia Azevedo, *Pintura mural do fim da Idade Média e do início da Idade Moderna no Norte de Portugal*, 3 vols., dissertação de Doutoramento em História, Área de Conhecimento História da Arte, Instituto de Ciências Sociais da Universidade do Minho, 2007.

BISACCA, George, KANTER, Laurence B., NEWBERY, Timothy J., *Italian Renaissance Frames The Metropolitan Museum of Art*, The Metropolitan Museum of Art, Nova Iorque, 1990.

BLUNT, Anthony, *Art and Architecture in France 1500 to 1700*, Pelican Hist. A, Harmondsworth, 1957.

BORGES, Nelson Correia, *Do Barroco ao rococó História da Arte em Portugal*, Alfa, Lisboa, 1986.

BRACKET, Oliver, *An Encyclopedia of English Furniture*, Ernest Benn Ltd, 1927.

BRANDÃO, Domingos de Pinho, *Obra de Talha Dourada, Ensamblagem e Pintura na Cidade e Diocese do Porto* (4 vols.), Porto, 1984-87.

BRIGANTI, Giuliano, *Italian mannerism*, Thames and Hudson, Londres, 1962.

BROWN, Jonathan, “Las pinturas de Zurbarán en la sacristia del monesterio de Guadalupe”, in *Imágenes e ideas en la pintura español del siglo XVII*, Madrid, 1980, pp. 143-177.

BUCI-GLUCKSMANN, Christine, *Philosophie De L'Ornement D'Orient En Occident*, Éditions Galiée, Paris, 2008.

BUTSCH, Albert Fidelis, *Handbook of Renaissance Ornament*, Dover Publications, Nova Iorque, 1969.

CAETANO, Joaquim Inácio, “A Pintura a Fresco e as suas Características Técnicas. O Caso dos Exemplos dos Séculos XV e XVI no Norte de Portugal e a sua Conservação”, *Revista de Guimarães*, vol. 111, 2001, pp. 199-217.

CAETANO, Joaquim Inácio, *O Marão e as Oficinas de Pintura Mural nos Séculos XV e XVI*, ed. Aparição, Lisboa, 2001.

CAETANO, Joaquim Inácio, “Uma pintura mural renascentista na igreja de S. Pedro de Tarouca”, *Artis*, n.º 7-8, Lisboa, 2009, pp. 535-545.

CAETANO, Joaquim Inácio, *Motivos decorativos de estampilha na pintura a fresco dos séculos XV e XVI no Norte de Portugal. Relações entre pintura mural e de cavalete*, tese de Doutoramento, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2011.

CAETANO, Joaquim Inácio, “As pinturas murais de São Mamede de Vila Verde”, in *São Mamede de Vila Verde. Construir uma Igreja com as suas pedras*, (coordenação científica de Miguel Malheiro), Centro de Estudos do Românico e do Território, Rota do Românico, 2011, pp. 41-53.

CAETANO, Joaquim Inácio, “A pintura mural do século XVI em Guimarães”, *Monumentos*, n.º 33, 2013, pp. 52-59.

CAETANO, Joaquim Inácio, “Contexto histórico-artístico da pintura mural face à de cavalete: pontos de contacto”, in *Actas do Colóquio Internacional As Preparações na Pintura Portuguesa. Séculos XV e XVI*, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Lisboa, 2013, pp. 203-218.

CAETANO, Joaquim Oliveira, “Cristovão de Figueiredo”, “Gregório Lopes”, “Mestres de Ferreirim”, in *Grão Vasco e a Pintura Europeia do Renascimento*, catálogo da exposição, CNCDP, Lisboa, 1992.

CAETANO, Joaquim Oliveira, “Retábulos do Brabante A indústria da arte no século XVI”, *Artes & leilões*, A. 5, n.º 22 (Out.-Nov.), Lisboa, 1993, pp.29-38.

CAETANO, Joaquim Oliveira, “Em torno da situação social dos pintores portugueses no séc. XV e nos primeiros anos do séc. XVI”, comunicação apresentada no Simpósio *Nuno Gonçalves Novos Documentos*, policopiado, Lisboa, 2 a 4 de Dezembro de 1994.

CAETANO, Joaquim Oliveira, “Ao modo de Itália: a pintura portuguesa na idade do Humanismo”, in *A Pintura Maneirista em Portugal. Arte no tempo de Camões*, catálogo da exposição, CNDCP, Lisboa, 1995.

CAETANO, Joaquim Oliveira, *O que Janus via. Rumos e Cenários da pintura portuguesa (1535-1570)*, tese de Mestrado em História da Arte, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 1996.

CAETANO, Joaquim Oliveira, *Pintura – Normas de Inventário*, IMC/Instituto dos Museus e da Conservação, Lisboa, 2007.

CAHN, I., “Les Cadres impressionnistes”, *Revue de l’Art*, n.º. 76, 1987, pp. 57-62.

CAHN, I., “Dega’s Frames”, *Burlington Magazine*, vol. CXXXI, 1989, pp. 289-292.

CALVO, Ana, *Técnicas e Conservação de Pintura*, Centro de Investigação em Ciências e Tecnologias das Arte da Universidade Católica Portuguesa, Livraria Civilização Editora, 2006.

CAMILLE, Michael, *Image on the edge. The margins of medieval art*, Mass Harvard University Press, Cambridge, 1992.

CAMPBELL, Gordon (dir.), *The grove encyclopedia of decorative arts*, Oxford University Press, Nova Iorque, 2006.

CARCHIA, Gianni, D’ANGELO, Paolo, *Dicionário de Estética*, Lexis, Edições 70 Lda., Lisboa, 2003.

CARVALHO, Ayres de, *D. João V e a Arte do seu Tempo*, Edição do Autor, Lisboa, 1960-62.

CARVALHO, Ayres de, *Catálogo da Coleção de Desenhos*, Biblioteca Nacional de Portugal, Lisboa, 1977.

CARVALHO, Gabriela, ALMEIDA, Anabela, *Vade-mécum Preservação do património histórico e artísticos das igrejas*, Conferência Episcopal Portuguesa, Conceptprint, Lisboa, 2007.

CARVALHO, José Alberto Seabra, “Pintura Portuguesa do Século XVI na Coleção do Museu Nacional de Soares dos Reis”, in *Cores, Figura e Luz*, Museu Nacional Soares dos Reis, Porto, 2004.

CARVALHO, José Alberto Seabra, TEDIM, José Manuel, MECO, José, *Estética Barroca II: Pintura, Arte Efémera, Talha e Azulejo Arte Portuguesa Da Pré-história ao século XX*, vol. 13, coordenação Dalila Rodrigues, Tipografia Peres, 2009.

CARVALHO, Maria João Vilhena de, *Escultura – Normas de Inventário*, IMC/Instituto dos Museus e da Conservação, Lisboa, 2004.

CARVALHO, Rosário Salema de, “O regimento do ofício de ladrilhadores da cidade de Lisboa”, *Revista de Artes Decorativas da Universidade Católica do Porto* 5, 2011, pp. 79-105.

CARVALHO, Rosário Salema de, *A pintura do azulejo em Portugal 1675-1725 autorias e biografias - um novo paradigma*, tese de Doutoramento, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2012.

CASIMIRO, Luís, *Viagem à Pintura do Museu Pio XII*, Instituto de História e Artes Cristãs, Braga, 2007.

CASTRO, Joaquim Machado de, *Dicionário de escultura*, Livraria Coelho, Lisboa, 1937.

CECCHI, Alessandro , “Les cadres ronds de la Renaissance florentine,” *Revue de l'art*, n.º 76, 1987, p. 21-24.

CENNINI, Cennino, *Tratado de la Pintura. (El Libro del Arte)*, Manuales Meseguer, Barcelona, 1950.

CENNINI, Cennino, *The Craftman's Handbook*, Dover, Nova Iorque, 1960.

CHERRY, Peter, “The Contract for Francisco de Zurbarán's Paintings of Hieronymite Monks for the Sacristy of the Monastery of Guadalupe”, *Burlington Magazine*, vol. CXXVII, 1985, pp. 374-381.

CHILD, Graham, *Les Miroirs 1650-1900*, Flammarion Lda, Mourion, 1991.

CONSTANTS, Claire, “Encadrement et muséographie: l'exemple du Versailles de Louis-Philippe”, *Revue de l'art*, n.º 76, Paris, 1987, p. 53-55.

CORREIA, Vergílio, “Entalhadores de Lisboa (Séculos XVII, XVIII). Para a História da Obra de Talha em Portugal”, *Águia*, n.º 14, Porto, 1918.

CORREIA, Vergílio, *Pintores Portugueses dos Séculos XV e XVI*, Coimbra, 1928.

CORREIA, Ana Paula Rebelo, “O «exótico» na azulejaria seiscentista”, in *As Artes Decorativas e a Expansão Portuguesa – Imaginário e Viagem*, Actas do 2º Colóquio de Artes Decorativas, 2010, pp. 114-123.

COUTO, João, *Aspectos actuais do problema do tratamento das pinturas*, Edições Excelsior, Lisboa 1952.

DACOS, Nicole, SERRÃO, Vítor, “Do grotesco ao brutesco: as artes ornamentais e o fantástico em Portugal”, in *Portugal e Flandres – Visões da Europa (1550-1680)*, Europália, 1991.

DAVIS, Deborah, *The Secret Lives of Frames: One Hundred Years of Art and Artistry*, Filippacchi Publishing Inc., Estados Unidos da América, 2007.

DIAS, João Carvalho (coord.) *Conceber as Artes Decorativas Desenhos Franceses do Século XVIII*, Museu Calouste Gulbenkian, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 2005.

DIAS, Pedro, SANTOS, J.J. Carvalhão, *A Pintura Maneirista de Coimbra - ensaio iconográfico*, Instituto História da Arte, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Coimbra, 1988.

DIAS, Pedro, *A escultura maneirista portuguesa subsídios para uma síntese*, Minerva Editora, Coimbra 1995.

DIAS, Pedro, *A Viagem das Formas. Estudos sobre as relações artísticas de Portugal com a Europa, a África, o Oriente e as Américas*, Ed. Estampa, Lisboa, 1995.

EDWARDS, Ralph, *The Shorter Dictionary of English Furniture from the Middle Ages to the Georgian Period*, Country Life, 1954.

ELLWOOD, G.M, BRAUN, A., “Italian Frames of the Fifteenth and Sixteenth Centuries”, *Connoisseur*, vol. LXXXIII, 1929, pp. 205-211.

EMILIANI, Andrea (coord.), *Le Arti A Bologna e in Emilia Dal XVI al XVII Secolo*, Comité International d’Histoire de l’Art 4, Editrice C.L.U.E.B, 10 a 18 de Setembro, Bologna, 1979.

Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers par une société de gens de lettres mis en ordre & publié par M. Diderot & quant à la partie mathématique, par M. D’Alembert, À Genève, Chez Pellet, 1777-1779.

EVAN, Joan, *Pattern, A Study of Ornament in Western Europe from 1180 to 1900*, vol. II, Hacher Art Books, Nova Iorque, 1975.

ESPANCA, Túlio, “Notas sobre pintores em Évora nos séculos XVI e XVII”, *A Cidade de Évora*, n.º 13-14, 1947.

ESPANCA, Túlio, *Inventário Artístico de Portugal. Concelho (e) Distrito de Évora*, vols. VI, VII e IX, Academia Nacional de Belas Artes, Lisboa, 1966-1978.

ESTRELA, Jorge, SERRÃO, Vítor, GORJÃO, Sérgio, *Baltazar Gomes Figueira, Pintor de Óbidos “que nos paizes foi celebrado” (1604-1674)*, Câmara Municipal de Óbidos, 2005.

EVANS, Joan, *Pattern a study of ornament in Western Europe from 1180 to 1900*, Hacker Art Books, Nova Iorque, 1975.

Exposition de cadres français et étrangers du XV^e au XX^e siècle, Galerie Georges Petit, Paris, 1931.

FEDUCHI, L., *El Mueble Espanol*, Barcelona, 1969.

FERGUSON, George, *Signs and Symbols in Christian Art*, Oxford University Press, 1954.

FERREIRA, Sílvia Maria Cabrita Nogueira Amaral da, *A talha barroca de Lisboa, 1670-1720 os artistas e as obras*, tese doutoramento, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2009.

FERREIRA-ALVES, Natália Marinho, “Talha”, in *Dicionário de Arte Barroca em Portugal*, Editorial Presença, Lisboa, 1989.

FERREIRA-ALVES, Natália Marinho, “O Entalhador sebastião Dinis da Fonseca alguns dados sobre a sua actividade”, *Separata Revista da Faculdade de Letras*, 2a s., Faculdade de Letras, Universidade do Porto, 1991, pp. 289-295.

FERREIRA-ALVES, Natália Marinho, *A escola de talha portuense e a sua influência no Norte de Portugal*, Inapa, Lisboa, 2001.

FIGUEIREDO, Ana Paula, *O Espólio Artístico das Capelas da Sé de Lisboa. Abordagem Cripto-Histórica*, tese de Mestrado em Arte, Património e Restauro, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2000.

FLOR, Pedro, *A Arte do Retrato em Portugal nos Séculos XV e XVI*, Assírio & Alvim, 2010.

FLOR, Susana Varela, “Barroco e Neoclássico nos tectos da Igreja de Nossa Senhora da Encarnação em Lisboa”, *Artis*. n.º 4, Lisboa, 2005, pp. 293-309.

FOUCART, Jacques, “Étude critique de l’encadrement”, *Revue de l’Art*, n.º76, 1987, pp. 7-14.

FOWLER, J., CORNFORTH, *English Decoration in the 18th Century*, Londres, 1974.

FRANCO, Anísio (coord.), *Jerónimos 4 séculos de pintura*, IPPAR, Mosteiro dos Jerónimos, Lisboa, 1992.

FRANCO, Anísio Salazar, “António de Oliveira Bernardes e a unidade decorativa do espaço barroco”, in catálogo *Jerónimos – Quatro séculos de pintura*, IPPC, Lisboa, 1993, pp. 206-217.

FRANCO, Anísio, “Artes decorativas as grandes artes portuguesas” *L+arte*, n.º 24, Maio, Lisboa, 2006, p. 82-83.

FRANCO, Carlos, *O mobiliário das elites de Lisboa na segunda metade do século XVIII*, Livros Horizonte, Lisboa, 2007.

FRANÇA, José-Augusto, *O Retrato na Arte Portuguesa*, Livros Horizonte, Lisboa, 1981.

FRÉGNAC, C., *Les Styles Français de Louis XIII à Napoléon III*, Hachette, 1975.

FUHRING, Peter, *Design into Art Designs for Architecture and Ornament – The Lodewijk Houthakker Collection*, 2 vols. Londres, 1989.

GALLEGO, Julián, *El Pintor de Artesano a Artista*, Universidade de Granada, 1976.

GALLEGO, Julián, *El cuadro dentro del cuadro*, Ed. Cátedra, Madrid, 1978.

GASH, John; MONTAGU, Jennifer, “Algardi, Gentile and Innocent X a rediscovered painting and its frame”, *The Burlington Magazine*, vol. 122, n. 922, 1980, pp. 55-60.

GILBERT, Christopher, *The Life and Work of Thomas Chippendale*, Studio Vista, 1972.

GILBERT, Christopher, BEARD, Geoffrey, *The Dictionary of English Furniture Makers 1660-1840*, The Furniture History Society, 1986.

GILBERT, Creighton, “Peintres et menuisiers au début de la Renaissance italienne”, *Revue de l’Art*, n.º 37, 1977, pp. 9-28.

GONÇALVES, Carla, *A obra do escultor e ensamblador maneirista Gaspar Coelho*, “mestre que foy desta arte principal nestes tempos destes reynos”, in *Gaspar Coelho, um Escultor do Maneirismo*, Ed. Livros Horizonte, Lisboa, 2001.

GUIMARÃES, Alfredo, *Mobiliário do Paço Ducal de Vila Viçosa*, Livraria Sá da Costa, Lisboa, 1949.

GUIMARÃES, Fernando, PEREIRA, Paulo, CARVALHO, José Alberto Seabra, CARVALHO, Marta Barreira, *Em torno da História da Arte Portuguesa Da Pré-história ao século XX* vol. 20, coordenação Dalila Rodrigues, Tipografia Peres, 2009.

GUSMÃO, Adriano de, “A Pintura Maneirista em Portugal”, in *Actas do VII Colóquio de Estudos Luso-Brasileiros*, Lisboa, 1957.

GUSMÃO, Adriano de, *O mestre da Madre de Deus*. Lisboa, Artis, 1960.

GUSMÃO, Adriano de, *Pintura Maneirista do Museu Nacional de Machado de Castro*, catálogo de exposição, Secretaria de Estado da Cultura, Coimbra, 1987.

GUSMÃO, Adriano de, *Ensaio de Arte e Crítica*, (colecção póstuma, organizada de Vítor Serrão e Dagoberto L. Markl, Vega, 2003.

GRIEVE, Alastair, “The Applied Art of D. G. Rossetti. I. His Picture Frames”, *Burlington Magazine*, vol. CXV, 1973, pp. 16-24.

GRILO, Fernando Jorge, “O Exercício da Fé. A Escultura Barroca no Convento dos Cardaes e a Espiritualidade Carmelita”, Irmã Ana Maria Vieira e Teresa Raposo (coord.), in *O Convento dos Cardaes-Veiros da Memória*, Quetzal Editores, Lisboa, 2003.

GRIMM, Claus, “Historie du cadre: un panorama”, *Revue de l'Art*, n.º 76, 1987, pp.15-20.

GRUBER, Alain (dir.) *L'art décoratif en Europe*, 3 vols. Citadelles & Mazenod, Paris, 1992-1994.

HALL, James, *Subjects and Symbols in Art*, Londres, 1974.

HASLUCK, Paul N., *Manual of traditional wood carving*, Dover Publications, Nova Iorque, 1977.

HATTON, Richard G., *Handbook of plant and floral ornament selected from the herbals of sixteenth century*, Dover Publications, Nova Iorque, 1960.

HAUSER, Arnold, *O Conceito de Barroco*, Colecção Artes/Ensaio, Veja, 1997.

HECKSCHER, Morrision H., “Copley’s Picture Frames”, in *John Singleton Copley in America*, catálogo Metropolitan Museum of Art, Nova Iorque, 1995, pp. 142-159.

HETL-KUNTZE, H., *Histoire générale de la peinture*, Flammarion, 1968.

HEYDENRYK, Henry, *The art and history of frames an inquiry into the enhancement of paintings*, James H. Heineman, Nova Iorque, 1963.

HILL, Marcos. “A talha barroca em Évora – séculos XVII-XVIII” in *Cadernos de História da Arte*, Centro de Investigação da U.E, Universidade de Évora, 1988.

HILL, Gerard, SMORODINOVA, G. G., VLYNOVA, B. L., *Fabergé and the Russian master goldsmith*, Hugh Kanter Kevin, Nova Iorque, 1989.

HOLANDA, Francisco de, *Da Pintura Antiga* (1548), editado por José da Felicidade Alves, Livros Horizonte, Lisboa, 1984.

JACKSON-STOPS, Gervase, “English picture frames and their makers”, *Antiques*, vol. 133, n.º 1, Nova Iorque, 1988, pp. 323-247.

JANSON, H. W., *A nova história da arte de Janson a tradição ocidental*, 9.ª edição, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 2010.

JESUS, Júlio, *Artistas Portugueses do Século XVIII-XIX*, Imprensa da Universidade, Coimbra, 1929.

JONES, Owen, *The grammar of ornament*, Studio, Londres, 1989.

JOURDAIN, M., “Some eighteenth-century picture frames” *Apollo*, vol. XXVII (Janeiro-Junho), Londres, 1938.

KARRAKEER, D. Gene, *Looking at European Frames A Guide to Terms, Styles, and Techniques*, J. Paul Getty Museum, Los Angeles, 2009.

KEIL, Luís, *Inventário Artístico de Portugal – Distrito de Portalegre*, Academia Nacional de Belas Artes, Lisboa, 1943.

KUBLER, George, *The Antiquity of the Art of Painting by Felix da Costa*, Yale University Press, New Haven, 1967.

LACLOTTE, Michel, CUZIN, Jean-Pierre, *Petit Larousse de la Peinture*, vol. I, Larousse, Paris, 1979.

LAMEIRA, Francisco, “Elementos para um Dicionário de Artistas e Artífices que trabalharam a madeira em/para a cidade de Faro nos séculos XVIII e XIX”, *Anais do Município de Faro*, n.º XVI, 1986, pp. 103-164.

LAMEIRA, Francisco, *A talha no Algarve durante o Antigo Regime*, Câmara Municipal de Faro, Faro, 2000.

LAMEIRA, Francisco, *O Retábulo em Portugal das origens ao declínio*, Departamento de História, Arqueologia e Património da Universidade do Algarve, Centro de História da Arte da Universidade de Évora, D.L. Faro, 2005.

LAUSBERG, Heinrich, *Elementos de Retórica Literária*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 2011.

LAVERGNÉE, Arnauld Brejon de, “Lille plein cadre”, *Connaissance des arts*, n.º 482, Paris, 1992, pp. 60-67.

LAVIN, Marilyn Aronberg, *The Place of Narrative – Mural Decoration in Italy Churches, 431-1600*, The University of Chicago Press, Chicago e Londres, 1994.

LECOQ, Anne-Marie, “L'art de la signature: cadre et rebord”, *Revue de l'art*, n.º 26, Paris, 1974, pp. 15-20.

LENYGON, Francis, *Furniture in England from 1660 to 1760*, Batsford, Londres, 1920.

LODI, Roberto, MONTANARI Amedeo, *Répertoire du cadre européen, Italie, France, Espagne, Pays-Bas du XV^e siècle au XX^e siècle*, Editions Galleria Roberto Lodi, 2003.

LOPES, Maria da Conceição da, *Expressões artísticas anteriores à formação de Portugal Arte Portuguesa Da Pré-história ao século XX*, vol. 1, coordenação Dalila Rodrigues, Tipografia Peres, 2009.

MACHADO, José Alberto Gomes, André Gonçalves. *Pintura do Barroco português*, Ed. Estampa, Lisboa, 1995.

MACQUOID, Percy, EDWARDS, Ralph, “Picture Frame”, in *The Dictionary of English Furniture*, vol. III, 1954, pp. 19-34.

MANDROUX-FRANÇA, Marie Thérèse, PRÉAUD, Maxime, *Catalogues de a Collection d'estampes de Jean V, roi de Portugal par Pierre- Mariette*, Fundação Calouste Gulbenkian e Fundação Casa de Bragança, Lisboa, 1996-2003.

MÂNTUA, Ana, HENRIQUES, Paulo, CAMPOS, Teresa, *Cerâmica – Normas de Inventário*, IMC/Instituto dos Museus e da Conservação, Lisboa, 2007.

MARIACHER, Giovanni, *Specchiere italiane e cornici da specchio, dal xv al xix secolo*, Görlich Editore, Milano, 1693.

MARKL, Dagoberto L., *O Retábulo de São Vicente da Sé de Lisboa e os documentos*, Caminho, Lisboa, 1988.

MARMELEIRA, José, “À volta da arte “, *L+arte*, n.º 54 Lisboa, 2008, pp. 52-55.

MATOS, Helena Maria de Araújo de Carvalho, “Estudo sobre a Sé de Braga”, *Separata Bracara Augusta* Braga, 1960.

MECO, José, “Azulejos de Gabriel del Barco na região de Lisboa”, *Boletim Cultural da Assembleia Distrital de Lisboa*, s. 3, n.º 85, Lisboa, 1979.

MECO, José, “ O pintor de azulejos Manuel dos Santos: definição e análise da obra”, *Boletim Cultural da Assembleia Distrital de Lisboa* 86, Lisboa, 1980, pp- 75-158.

MECO, José, *Azulejaria Portuguesa*, Bertrand Editora, Lisboa, 1985.

MECO, José, *O Azulejo em Portugal*, Publicações Alfa, Lisboa, 1986.

MELLO, Magno Moraes, *A Pintura de tectos em perspectiva no Portugal de D. João V*, Editorial Estampa, Lisboa, 1998.

MELLO, Magno Moraes, *Tectos Barrocos em Évora espaço lúdico e decoração*, Casa do sul, Centro de História da Arte da Universidade de Évora, Évora, 2004.

MENDES PINTO, Maria Helena, *José Francisco de Paiva: Ensamblador e Arquitecto do Porto (1744 – 1824)*, Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa, 1973.

MENDGEN, Eva, *In Perfect Harmony Picture + Frame, 1850-1920*, catálogo, Van Gogh Museum, Amsterdam e Kunstform, Vienna, 1995.

MESQUITA, Vitória, PESSOA, José (coord.), *Igreja da Madre de Deus história, conservação e restauro*, Instituto Português de Museus, Lisboa, 2002.

MICHEL, Christian Michel, “Les cadres ovales en France au XVIII^e siècle”, *Revue de l'Art*, n.º 76, Paris, 1987, pp. 51-52.

MITCHELL, Paul, ROBERTS, Lynn, *Frameworks form, function & ornament in european portrait frames*, Merrel Holberton Publishers, Londres, 1996.

MITCHELL, Paul, ROBERTS, Lynn, *A history of european picture frames*, Merrell Holberton Publishers, Londres, 1996.

Mobiliário Francês Século XVIII, Museu Calouste Gulbenkian, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1999.

MONCADA, Miguel Cabral de, *Peritagem e Identificação de Obras de Arte*, Civilização Editora, Porto, 2006.

MONCRIEFF, Elspeth. “Ad marginem frames and gilt-wood furniture”, *Apollo*, Londres, vol. 134, n.º 357, 1991, p. 352.

MOREIRA, Rafael, RODRIGUES, Ana Maria, *Tratados de Arte em Portugal - Art Treatises in Portugal*, Scribe, Lisboa, 2011.

MOREL, Philippe, *Les Grostesques. Les figures de l'imaginaire dans la peinture italienne de la fin de la Renaissance*, Flammarion, Paris, 1997.

MOSCO, Marilena, “Les cadres de Léopold de Médicis”, *Revue de l'art*, Paris, n.º 76, 1987, pp. 37-40.

MOSCO, Marilena, “La Quadreria di Pomona Tutti i Frutti del Granduca”, *FMR*, vol. 17, n.º 86, Milano, 1991, pp. 93-110.

MOURA, Abel, *Defesa e protecção das colecções, tratamento e conservação de obras de arte, móveis e imóveis*, Gráfica Portuguesa, Lisboa, 1962.

MOURA, Carlos, *O limiar do Barroco História da Arte em Portugal*, vol. 8, Alfa, Lisboa, 1986.

NARBAÏTS, Xavier, “Le Trianon de Bagatelle bien encadré”, *L'oeil*, n.º 435, Lausanne, 1991, pp. 26-31.

NEWBERY, Timothy J., *The Italian Renaissance Frames The Metropolitan Museum of Art*, distributed by Harry N. Abrams, Inc, Nova Iorque, 1990.

NUNES, Filipe, *Arte da pintura symmetria e perspectiva, Paisagem*, Porto, 1982.

ORTEGA Y GASSET, José, “Meditación del Marco”, in *El Espectador*, tomo III, Editorial Calpe, Madrid, 1921, pp. 369-375.

PACHECO, Francisco, *Arte de la Pintura*, Ed. Cátedra, Madrid, 1992.

PACHECO, Francisco, *Libro de Verdaderos Retratos de Ilustres y Memorables Varones*, ed. de Pedro Piñero e Rogelio Reyes, 1985.

PENNY, Nicholas, GREGORY, Michael, “Reynolds and picture frames”, *Burlington Magazine*, vol. CXXVIII, 1986, pp. 810-825.

PENNY, Nicholas, *A Closer Look Frames*, National Gallery Company, Yale University Press, Londres, 2010.

PEREIRA, Fernando António Baptista, *Arte Portuguesa da Época dos Descobrimentos*, ed. CTT, Lisboa, 1996.

PEREIRA José Fernandes, PEREIRA, Paulo (dir.), *Dicionário da Arte Barroca em Portugal*, Editorial Presença, Lisboa, 1989.

PEREIRA, José Fernandes (dir.) *Dicionário de escultura portuguesa*, Editorial Caminho, Lisboa, 2005.

PEREIRA, Paulo (dir.), *História da arte portuguesa*, vol.1, Lisboa, Círculo de Leitores, D.L., 1995.

PÉREZ-HITA, Horacio, *La coleccion. The collection. Alorda - Derksen. Marcos de los siglos XVI-XVIII. (Obras Escogidas) /Frames from 16th-18th centuries. (selected works)*, Igol - Indústria Gráfica Offset Lito, S.A., 2006.

PONS, Bruno, “Les cadres français du XVIII^e siècle et leurs ornements”, *Revue de l'art*, n.º 76, Paris, 1987, pp. 41-49.

PORFÍRIO, José Luís, *A Pintura no Museu de Arte Antiga*, Inapa, Lisboa, 1982.

PORFÍRIO, José Luís, *Pintura Europeia. Roteiro Museu Nacional de Arte Antiga*, IPM, Lisboa, 2005.

RACINET, Albert Charles Auguste, *The encyclopedia of ornament*, Studio, Londres, 1989.

RACZINKSKY, Conde A., *Les Arts en Portugal*, Jules Renouard et Cie, Paris, 1846.

REIS-SANTOS, Luís, *Estudos de Pintura Antiga*, Edição do Autor, Lisboa, 1943.

RICCI, Seymour de, *Louis XIV and Regency Furniture and Decoration*, Batsford, 1929.

ROCHE, Serge, *Mirrors Galleries et Cabinets de Glaces*, Paul Hatemann Éditeur, Paris, 1956.

ROCHE, Serge, COURAGE, Germain, DEVINOY, Pierre, *Mirrors*, Fribourg, Office du Livre, 1986.

RODRIGUES, Dalila, *A pintura num século de excepção 1450-1550 Arte Portuguesa Da Pré-história ao século XX* vol.6, Tipografia Peres 2009.

ROIG, Juan Ferrando, *Iconografía de Los Santos*, Ediciones OMEGA, S.A., Barcelona, 1950.

SALDANHA, Nuno, *Poéticas da imagem a pintura nas ideias estéticas da Idade Moderna*, Caminho, Lisboa, 1995.

SANCHEZ, Alfonso Perez, *Pintura Barroca En España, 1600-1750*, Libros De Cine Rialp, Catedra, 2010.

SANTOS, Diana Teresa Fanha da Graça Gonçalves dos, *Azulejaria de fabrico Coimbrão (1699-1801) Artificies e Artistas. Cronologia, Iconografia*, tese de Doutoramento, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2013.

SANTOS, Reynaldo dos, *Os Primitivos Portugueses (1450-1550)*, Biblioteca Nacional, Lisboa, 1940.

SANTOS, Reynaldo dos, “Plantas e desenhos barrocos”, *Belas Artes*, 2.^a série, n.º 2, 1950.

SANTOS, Reynaldo dos, *O Azulejo em Portugal*, Editorial Sul, Lisboa, 1957.

SANTOS, Reynaldo dos, “A Pintura dos tectos no século XVIII em Portugal”, *Belas Artes*, S. 2, n.º 18, Lisboa, 1962, pp. 13-22.

SERRÃO, Vítor, “Marcos de Magalhães, Arquitecto e Entalhador do Ciclo da Restauração, 1647 – 1664”, *Boletim Cultural da Assembleia Distrital de Lisboa*, n.º 89, 1983.

SERRÃO, Vítor, *O Maneirismo e o estatuto social dos pintores portugueses*, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1983.

SERRÃO, Vítor, *O Maneirismo História da Arte em Portugal*, vol. 7, Alfa, Lisboa, 1986.

SERRÃO, Vítor, *Estudos de Pintura Maneirista e Barroca*, Ed. Caminho, Lisboa, 1989.

SERRÃO, Vítor, “Uma Obra-Prima da Talha do «Estilo Nacional»: o Retábulo da Igreja de Santa Maria da Graça, Setúbal”, *Boletim Cultural da Póvoa de Varzim*, XXVI, n.º 2, 1989.

SERRÃO, Vítor, *A pintura maneirista em Portugal*, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa. Ministério da Educação e das Universidades, Lisboa, 1991.

SERRÃO, Vítor (coord.), *Josefa de Óbidos e o Tempo Barroco*, catálogo da exposição, IPPC, Lisboa, 1991.

SERRÃO, Vítor, *Santarém*, Ed. Presença, Lisboa, 1991.

SERRÃO, Vítor, “A Pintura de brutesco do século XVII em Portugal e as suas repercussões no Brasil”, *Barroco*, n.º 15, Belo Horizonte, 1990-92.

SERRÃO, Vítor, “As Oficinas de Guimarães dos Séculos XVI-XVIII e as Coleções do MAS”, in *Catálogo do Núcleo de Pintura do Museu Alberto Sampaio*, Instituto Português dos Museus, Lisboa, 1996.

SERRÃO, Vítor, “O Conceito de Totalidade nos Espaços do Barroco Nacional: as Obras da Igreja de N.ª Sr. dos Prazeres em Beja (1672-1698)”, *Revista da Faculdade de Letras* (de Lisboa), n.ºs 21-22, 1997.

SERRÃO, Vítor, “O Programa Artístico da Igreja de São Cristovão de Lisboa. O Retábulo Quinhentista e a Campanha de Obras Proto-Barrocas (1666-1685)”, *Boletim Cultural da Assembleia Distrital de Lisboa*, 4.ª Série, n.º 92, 1.º tomo, 1990-1998.

SERRÃO, Vítor, “A Pintura de Brutesco em Portugal no século XVII e as suas Repercussões no Brasil”, in *Barroco. Teoria e Análise*, organização de Afonso Ávila, Perspectiva, São Paulo, 1998.

SERRÃO, Vítor, *A pintura em Moura. Séculos XVI, XVI e XVIII*, (colaboração de Joaquim Oliveira Caetano), Câmara Municipal de Moura, 1999.

SERRÃO, Vítor, “A Pintura Proto-Barroca em Portugal (1640-1706) e o seu impacto no Brasil Colonial”, *Barroco*, n.º 18, 1997-2000.

SERRÃO, Vítor, *A Pintura Proto-Barroca em Portugal, 1612-1657. O triunfo do naturalismo e do tenebrismo*, Ed. Colibri, Lisboa, 2000.

SERRÃO, Vítor, *A cripto-história de arte. Análise de obras de arte inexistentes*, Livros Horizonte, Lisboa, 2001.

SERRÃO, Vítor, “A Vida Artística, 1680-1750 (do Limiar do Barroco ao Reinado do Magnífico. Da Restauração ao Ouro do Brasil), vol. II da *Nova História de Portugal*, dirigida por Joel Serrão e A. H. de Oliveira Marques (coord. Avelino de Freitas de Meneses), Ed. Presença, Lisboa, 2001.

SERRÃO, Vítor, *História da Arte em Portugal. O Renascimento e o Maneirismo* Presença, Lisboa, 2002.

SERRÃO, Vítor, “A Capela Dourada de Santarém: o Templo da Ordem Terceira de São Francisco, um programa de «Arte Total» do Barroco Nacional”, vol. de *Homenagem a Jorge Henriques Pais da Silva*, coord. de Pedro Barbosa, Lisboa, 2003.

SERRÃO, Vítor, *O Barroco História da Arte em Portugal*. Presença, Lisboa, 2003.

SERRÃO, Vítor, *A trans-memória das imagens estudos iconológicos de pintura portuguesa (séculos XVI-XVIII)*, Edições Cosmos, Chamusca, 2007.

SERRÃO, Vítor, *A pintura maneirista e proto-barroco Arte Portuguesa Da Pré-história ao século XX*, vol. 11, coordenação Dalila Rodrigues, Tipografia Peres, 2009.

SERRÃO, Vítor, LAMEIRA, Francisco, “O Retábulo Proto-Barroco da Capela do antigo Paço Real de Salvaterra de Magos (c. 1666) e seus Autores”, in *Actas do II Congresso Internacional do Barroco*, Porto, 2001.

SERRÃO, Vítor, LAMEIRA, Francisco, “O Mestre Ensamblador João Correia (1614-2673) e a Talha Proto-Barroca no Brasil”, in *Actas do V Colóquio Luso-Brasileiro de História da Arte*, Faro, 2001.

SILVA, Filipe Rocha da, *Variações sobre o Maneirismo. Estudo Comparativo entre o século XVI e o presente*, Centro de História da Arte e Investigação Artística, Universidade de Évora, 2008.

SILVA, Jorge Henriques Pais da, CALADO, Margarida, *Dicionário de termos de Arte e Arquitectura*, Editorial Presença, Barcarena, 2005.

SIMÕES, João Miguel dos Santos, *Azulejaria em Portugal nos séculos XV e XVI*, vol. III, Corpus da Azulejaria Portuguesa, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1969.

SIMÕES, João Miguel dos Santos, *Azulejaria em Portugal no século XVII*, vol. IV, Corpus da Azulejaria Portuguesa, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1971.

SIMÕES, João Miguel dos Santos, *Azulejaria em Portugal no século XVIII*; edição revista e actualizada, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 2010.

SIMÕES, João Miguel dos Santos, *A Igreja de Santiago de Estômbar*”, Câmara Municipal de Lagoa, Lagoa, 2008.

SIMON, Jacob, “Allan Ramsay and picture frames”, *Burlington Magazine*, vol. CXXXVI, 1994, pp. 444-455.

SIMON, Jacob, *The art of the picture frame: artists, patrons and the framing of portraits in Britain*, National Portrait Gallery, Londres, 1996.

SMITH, Robert Chester, “Caixilhos de Talha Barroca”, *Colóquio*, n.º 52, 1959.

SMITH, Robert, “The Portuguese Woodcarved Retable 1600-1750”, *Belas artes*, S. 2, n.º 2, Lisboa, 1950, pp. 14-57.

SMITH, Robert, *A talha em Portugal*. Livros Horizonte, Lisboa, 1962.

SMITH, Robert, “Azulejos of Cascais”, *Journal of the American Portuguese Cultural Society* 4, 1968, pp. 1-15.

SMITH, Robert, *The Art of Portugal, 1500 to 1800*, Nova Iorque, 1968.

SMITH, Robert, “Some Lisbon Tiles in Estremoz”, *Journal of the American Portuguese Cultural Society* 12, 1975, pp. 1-17.

SOUSA, Maria da Conceição Borges de, BASTOS, Celina, *Mobiliário - Normas de Inventário*, IMC/Instituto dos Museus e da Conservação, Lisboa, 2004.

STOICHITA, Victor, *L'instauration du tableau*, Gêneve Droz, 1999.

STOICHITA, Victor I, *La invención del cuadro. Arte, artificios y artificios en los orígenes de la pintura europea*, Ediciones del Serbal, Barcelona, 2000.

SUREDA I PONS, Joan, *Arte y Cultura en Torno a 1492*, catálogo da Exposição, Expo 92, Sevilha, 1992.

Terminologia de Madeiras Série B – Secção 1, Ministério das Obras Públicas Laboratório Nacional de Engenharia Civil, Lisboa, 1955.

TIEMBLO, María Pía Timón, *El marco en España Del mundo romano al inicio del modernismo*, Publicaciones Europeas de Arte, 2002.

THIEL, P. J. J. van , “Éloge du cadre: la pratique hollandaise”, *Revue de l'art*, n.º 76, 1987, p. 32-36.

THIEL, P.J.J, KOPS, C.J. de Bruyn, *Framing in the Golden Age. Picture and Frame in 17th- Century Holland*, Zwolle, tradução inglesa de *Prist de Lijst. De Hollandse schiederijlijst in de zeventiende eeuw*, catálogo, Rijksmuseum, Amsterdam (1984), 1995.

THUILLIER, Jacques, BLUNT, Anthony, *Nicolas Poussin Lettres Et Propos sur l'art*, Hermann, Paris, 1989.

TREVISAN, Mariagrazia, *Guida all Antiquariato Le Cornici riconoscere gli stili distinguere i falsi il restauro*, De Vecchi Editore, Milano, 1994.

TRILLING, James, *The language of ornament*, Thames & Hudson, Londres, 2001.

VASCONCELOS, Inácio da Piedade, *Artefactos symmetriacos e geometricos*, Joseph Antonio da Silva, Lisboa, 1733.

VALE, Teresa Leonor M., “A Integração da Escultura na Arquitectura do Barroco: Ornamento, Cumplicidade, Intervenção”, in *Encontro Sobre o Ornamento no Barroco*, Fundação das Casas de Fronteira e Alorna, Lisboa, 1994.

VALE, Teresa Leonor M. (coord.), *Lisboa Barroca e o Barroco de Lisboa*, Livros Horizonte, Lisboa, 2008.

VALENTE, Adelina, “Apontamentos sobre o uso das madeiras em Portugal no século XVIII”, *Revista de Artes Decorativas*, CITAR, Porto, 2007, pp. 229-240.

VEROUGSTRAETE-MARCQ, Hélène, SCHOUTE, Roger van, “Les cadres de l’Agneau mystique de Van Eyck”, *Revue de l’art*, Paris, n.º 77, 1987, pp. 73-76.

WARD-JACKSON, Peter, *English Furniture Designs of the Eighteenth Century*, Victoria and Albert Museum, 1958.

WILSON, Eva, *8000 years of ornament an illustrated handbook of motifs*, The British Museum Press, Londres, 2001.

ZAMPERINI, Alessandra, *Les grotesques*, Editions Citadelles & Mazenod, Paris, 2007.

Fontes electrónicas

BARTHOLOMEW, Lee, *Picture Framing for the First Time*, Sterling Publishing Co., Inc. Nova Iorque, 2005 [disponível em <http://books.google.pt/books?id=SjyyO21Sg-sC&printsec=frontcover&hl=pt-PT&authuser=0#v=onepage&q&f=false> - consultado a 21 de Setembro de 2013].

BODE, Wilhelm von, “Bilderrahmen in alter und neuer Zeit”, *Pan*, Vol. 4, 1898-1899, pp. 243 – 256 [disponível em http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/pan1898_99_2/0126 - consultado a Fevereiro de 2013].

BONNE, Jean Claude, “Les ornements de l’histoire (à propôs de l’ivoire carolingien de saint Remi)”, *Annales HSS*, 51/1, 1996, pp. 37-70 [disponível em http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/ahess_03952649_1996num5114_10833# - consultado a 11 de Junho de 2014].

NEWBERY, Timothy J., *Frames in the Robert Lehman Collection*, The Metropolitan Museum of Art, New York, 2007 [disponível em http://books.google.pt/books?id=9RYvC6TKbacC&pg=PA366&lr=&hl=ptPT&authuser=0&source=gbv_selected_pages&cad=3#v=onepage&q&f=false - consultado a 13 de Outubro de 2013].

NOOR, Farish A., KHOO, Eddin, *Spirit of Wood: The Art of Malay Woodcarving*, Periplus Editions, Ltd, 2003 [disponível em <http://books.google.pt/books?id=n7eOw0NKOIEC&printsec=frontcover&hl=ptPT&authuser=0#v=onepage&q&f=false> - consultado a 10 de Janeiro de 2014].

POWELL, Christine, ALLEN, Zoë, *Italian Renaissance Frames at the V&A*, Elsevier Ltd in Association with the Victoria and Albert Museum, 2010 [disponível em http://books.google.pt/books?id=0KenAjNOQ_QC&printsec=frontcover&hl=ptPT&authuser=0#v=onepage&q&f=false - consultado a 3 de Fevereiro de 2013].

RODRIGUES, Rita, *Estudo técnico sobre a pintura de caixotões no Norte de Portugal*, [disponível em <http://www.artes.ucp.pt/mtpnp/caixotoes.php> - consultado a 11 de Maio de 2014].

TARASOV, Oleg, *Icon and Devotion: Sacred Spaces in Imperial Russia*, tradução de Robin Milner-Gulland, Reaktion Books Ltd, London, 2002 [disponível em http://books.google.pt/books?id=Oy_TVfi47gcC&printsec=frontcover&hl=ptPT&authuser=0#v=onepage&q&f=false - consultado a 11 de Janeiro de 2014].

TIEMBLO, María Pía Timón, “Tipología de los marcos españoles en los siglos XV y XVI”, em *La pintura europea sobre tabla. siglos XV, XVI y XVII*, Ministerio da Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales, Subdirección General del Instituto del Patrimonio Cultural de España, pp. 166-180 [disponível em <http://www.calameo.com/books/0000753357dee4271c5dc> - consultado a 26 de Abril de 2014].

El marco en España: historia, conservación y restauración / The frame in Spain: history, preservation and restoration, Ministerio da Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales, Subdirección General del Instituto del Patrimonio Cultural de España, 2009 [disponível em <http://pt.calameo.com/read/00007533528de6be40bee> - consultado a 13 de Março de 2014].

Anexos

I – Elenco documental

Como é evidente, este breve núcleo documental apresenta alguns dos registos que consideramos relevantes para o entendimento desta arte da moldura e do seu uso em Portugal.

Revelando ainda alguns contratos de obras, são documentos escolhidos aleatoriamente, com o único propósito de exemplificar como são mencionadas as molduras nos contratos de pagamento e de despesas. Optámos pela utilização de negrito, no campo dos contratos, quando nos referimos a molduras.

Nas indicações bibliográficas referentes aos documentos transcritos utilizou-se o seguinte critério: publicado por, significa que o autor mencionado refere a fonte bibliográfica, ou quando o autor foi o próprio a publicar o documento.

DOCUMENTOS

Doc. 1 - **CONTRATO QUE A MESA DA MISERICÓRDIA DE PROENÇA-A-NOVA FEZ COM JORGE DA MOTA, PINTOR DA VILA DA SERTÃ, PARA EFEITO DE PINTAR, DOURAR E “RENOVAR” O RETÁBULO–MOR DESSA IGREJA. 20 de Fevereiro de 1604.**

(Publ. por Vítor Serrão, *A Pintura Proto-barroca em Portugal, 1612-1657. O triunfo do naturalismo e do tenebrismo*, Ed. Colibri, Lisboa, 2000, p. 657.)

Auto de obrigação que faz Jorge da Mota, pintor.

Anno do nascimento de Nosso Senhor Jesus Christo de mil e seiscentos e quatro anos, aos vinte dias do mês de Fevereiro do dito ano, nesta villa de Proensa a Nova, e na caza do consistório desta dita villa, estando Paulo da Fonseca presente, provedor, e Francisco Lopes, tizoureiro, perante eles pareceu Jorge da Mota, pintor e morador na villa da Sertã, e disse que hofisiais desta Meza tinham assentado com eles lhes consertasse e renovasse todas as quebras e prefeseonasse (sic) o retabolo do alltar mór desta Caza, pella maneira seguinte, convém a saber, lhe refaria todo o que estava ressaltado no dito retabolo e pintaria em modo que dissesse com o mais do dito retabolo assim nas imagens como paisagem (sic), não mudando huma couza per outra mais que perfeseonállo como que fora novo, e quanto às **molduras** seriam douradas as que rodeiam o retabolo pela parte de dentro e o frizo que vai pelo meio entre a dourada e a de fora dariam de azull fino com hum lanço branco, e a **moldura** de fora será de amarello ou de outra cor que melhor for, e a **moldura** que rodeia todo ho retabolo da parte de fora será de preto re o frizio de cima será de azulll com a mesma lassaria, e o frontispício será da pintura que hora está ou como melhor achem ele pintor como eles

oficiais. e o banco será do mesmo azul com sua laçaria, pela qual obra perfeita e toda a ólio e de boas tintas, elle com os ditos officiais se concertaram dando tudo acabado que lhe haviam de dar pela dita obra nove mil rs, convém a saber, sinquo mil rs logo e dous mil rs indo-se obra acabando e cinco cruzados no cabo, a qual obra logo comeará e não desaporá dela até ser acabada, ao que todo ele dito Jorge da Mota se obrigou por sua pessoa e bens, e ele provedor, se obrigou os bens desta caza a lhe fazer bons os dito nove mil rs pella sobredita maneira, e por de tudo serem contentes uns e outros mandaram fazer este termo, estando por testemunhas Agostinho Nunes e Manuel Aires, moradores desta villa, que assinaram com os sobreditos, e eu, Pero Vaz da Cunha, escrivão desta Caza, que o escrevi.

(aa) Paulo da fONSEQUA – Jorge da Mota – fr.co lopez – Agostinho Nunes – M.ell ayres – Pero vaz da Cunha.

Arquivo da Misericórdia de Proença-a-Nova, *Livro de Acórdãos da Misericórdia de Proença-a-Nova de 1602 a 1614*, fls.

Doc. 2 - **DESPESAS COM O PINTOR MIGUEL FIGUEIRA PELA
PINTURA DO RETÁBULO DA SALA DO DESPACHO DA
MISERICÓRDIA DE SANTARÉM. Julho de 1675.**

(Publ. por Vítor Serrão, *A Pintura Proto-barroca em Portugal, 1612-1657. O triunfo do naturalismo e do tenebrismo*, Ed. Colibri, Lisboa, 2000, p. 718.)

Despendeo o tisoureiro João da Cunha de Oliveira cinco mil e setecentos e cinquenta rs com Miguel Figueira do Retabolo que fez para cima da porta da Casa do Despacho e o assinou em o primeiro de Julho de 675 _____ 05V750

(aa) O Provedor – Migel fig^a

Despendeo o dito tizoureiro mil e oitocentos e cincoenta rs com Vicente Gonçalves de fazer as **molduras** do retabolo, e assinou em o primeiro de Julho de 675 _____ 01V750

(aa) O Provedor – Visente glz

Despendeo com Baptista João trezentos rs das escapullas para o retabolo e assinou em o primeiro de Julho de 675 _____ 00V300

(aa) O Provedor – Bap.ta João

**Arquivo da Misericórdia de Santarém, *Livro de Receita e Despesa de 1674-75*, fl.
113 vº.**

Doc. 3 - ***CONTRATO QUE O DUQUE DE BRAGANÇA FEZ COM TOMÁS LUÍS, PINTOR DE LISBOA, PARA PINTAR A FRESCO AS SALAS DAS ‘CASAS NOVAS’ DO PAÇO DUCAL DE VILA VIÇOSA. 7 de Agosto de 1602.***

(Publ. por Vítor Serrão, *A Pintura Proto-barroca em Portugal, 1612-1657. O triunfo do naturalismo e do tenebrismo*, Ed. Colibri, Lisboa, 2000, pp. 724-725.)

Contrato que fazem os oficiais de Sua Excelência com Thomás Luís, pintor.

Saibam quantos este público instrumento de contrato e obrigação virem que no ano do nascimento de Nosso Senhor Christo de mil seiscentos e dous anos, em esta Vila Viçosa, na casinha do despacho do Duque no nosso senhor, estando aí presente o Licenciado Domingos Alvares Leite, desembargador da cassa (sic) do dito Senhor, e bem assim Thomás Luís, pintor de Lisboa, por eles foi dito perante mim, tabelião, e testemunhas ao diante nomeadas, que eles estão concertados que ele Thomás Luís pinte e debuxe as histórias e fegurasque o Duque nosso senhor for servido em sua câmara destas suas casas, e assim os brutescos conforme a repartição dos painéis que Sua Excelência mandar fazer, e ascalhas das **molduras** e os frisos, do modo que Sua Excelência for servido e tudo a fresco e com as tintas que para o fresco se requerem e tudo muito perfeito e acabado, eque logo começará esta obra e não abrirá mão dela até a não acabar, digo, com todo o cuidado e diligência e que as tintas porá por sua conta e todo o aparelho que [h]ouver mister para o dourado, e que Sua Excelência por tudo lhe mandará cem mil rs em dinheiro e o ouro necessário para as **molduras** dadita câmara e estuque de officais que com elle [ditto pintor] a guarneçam, e lhe mandará outrossim dar de comer a ele e ao seu moço e casa e cama enquanto se detiver na dita obra, e por

ele Thomás Luís foi dito que ele aceitava o dito contrato no dito preço e se obrigava a fazer a dita obra assim e da maneira que atrás se declara, muito bem acabada e com toda perfeição, e que não alevantará moadela até de todo a acabar e a dará acabada até por todo o mês de Setembro deste presente anno, e que outrossim confessava ter recebido trinta mil rs em dinheiro que lhe mandou entregar o licenciado Francisquo Velho de Paiva, agente de Sua Excelência na corte e cassa (sic) da Suplicação, e que outros trinta mil rs lhe darão no meio da obra, e que os outros quarenta mil rs que faltem para cumprimento da dita obra, digo, dos ditos cem mil rs, lhe dará no fim da dita obra depois de ser vista por André Peres, pintor de Sua Excelência, no qual se ouvia para que a veja se estiver conforme a esta escritura e se obriga a estar por o que ele determinar sem mais apelação nem agravo, e que não virá contra cousa nenhuma das conteúdas nesta escritura e que vindo não quer ser ouvido até não dar a dita obra perfeitamente acabada e por tal ser [h]avida e julgada pelo dito louvado, e que renuncia juiz de seu foro e não quer responder diante das justiças ordinárias desta vila, e que outrossim renunciisa todo privilégio, férias, espaços, e a tudo cumprir obrigou sua pessoa e bens, e ele, senhor Licenciado Domingos Alvares Leite, aceitou o dito contrato por comissão que para isso tem dde Sua Excelência prometendo que o dito senhor mandará fazer pagamento dos setenta mil rs que ainda se lhe hande dar no modo que atrás se declara, e com todo o mais de ouro, estuque e oficiais que guarneçam a dita câmara, e a tudo cumprir obrigou a fazenda do dito Senhor, e com todas as clausulas e condições e obrigações acima e atrás escritas de parte aparte outorgaram, consentiram e aprovaram e aceitaram, e eu, público tabelião, como pessoa pública estipulante e aceitante, o estipulei e aceitei por solene estipulação e aceitação em nome do Duque nosso senhor e dos oficiais de sua fazenda a isto ausentes a que tocar pode, e por estar presente o dito André Peres, por ele foi dito que ele conhecia ao dito Thomás Luís, pintor, que era

morador em a dita cidade de Lisboa, sendo a todo presentes por testemunhas atrás Diogo de Almeida, desembargador da Casa de Sua Excellencia, e António de Abreu, escrivão da câmara do dito senhor, todos moradores nesta dita villa, e Simão Luís de Cerveira, tabelião, que o escrevi.

(aa) Diogo de Almeida – Andre Perez – Thomas luis – Domingos Alvares Leite – Antonio d’Abreu.

A.D.E., *Notas do Tabelião Simão Luís de Cerveira, de Vila Viçosa*, Livro 10, fls. 152 vº a 155.

Doc. 4 - **DESPESAS DA IRMANDADE DA IGREJA DE SÃO TIAGO
DE LISBOA COM O PINTOR DE TÊMPERA JOÃO CORREIA
POR OBRAS DIVERSAS NO TEMPLO. 1666-1667.**

(Publ. por Vítor Serrão, *A Pintura Proto-barroca em Portugal, 1612-1657. O triunfo do naturalismo e do tenebrismo*, Ed. Colibri, Lisboa, 2000, pp. 755-756.)

De se desmanchar o retabolo velho _____350

Ao Pintor de pintar o altar e banquetta da Capella mór _____6000

Ao Architecto João Nunes Tinoco _____1000

Ao Imaginario que fez os Anjos _____20000

Ao Pintor de concertar os quatro payneis da Capella mor _____2000

Ao Pintor João Correia de dourar a tribuna, pello concerto que o snõr Prior fez com
elle _____350000

Ao Pintor João Correya de pintar as portas da Tribuna de seus feitios de ouro e dourar
as fechaduras _____5000

Ao marceneiro per conta das **molduras** dos quattros payneis que estão na Capella mor
que se concertaram por cada **moldura** em sete mil, tem a conta de _____28000

João Taveira, marceneiro, das **molduras** que fez no coatro payneis que se puzeram na
Capella mór _____129000

Manoel de Souza, marceneiro, por conta das tres **molduras** dos tres payneis que hande
por no corpo da Igreja _____3000

Arquivo Paroquial de São Tiago – *Livro de Receita e Despesa da Igreja de S. Tiago de Lisboa, 1666 e seguintes*, fls. 5, 5 vº, 6, 6 vº, 7, 7 vº, 8, 8 vº.

Doc. 5 - DESPESA COM O PINTOR DE TÊMPERA PASCOAL DE ARAÚJO POR DOURAR MOLDURAS DE TRÊS PAINÉIS PARA A IGREJA DE S.TIAGO DE LISBOA. 6 de Janeiro de 1674.

(Publ. por Vítor Serrão, *A Pintura Proto-barroca em Portugal, 1612-1657. O triunfo do naturalismo e do tenebrismo*, Ed. Colibri, Lisboa, 2000, p. 756)

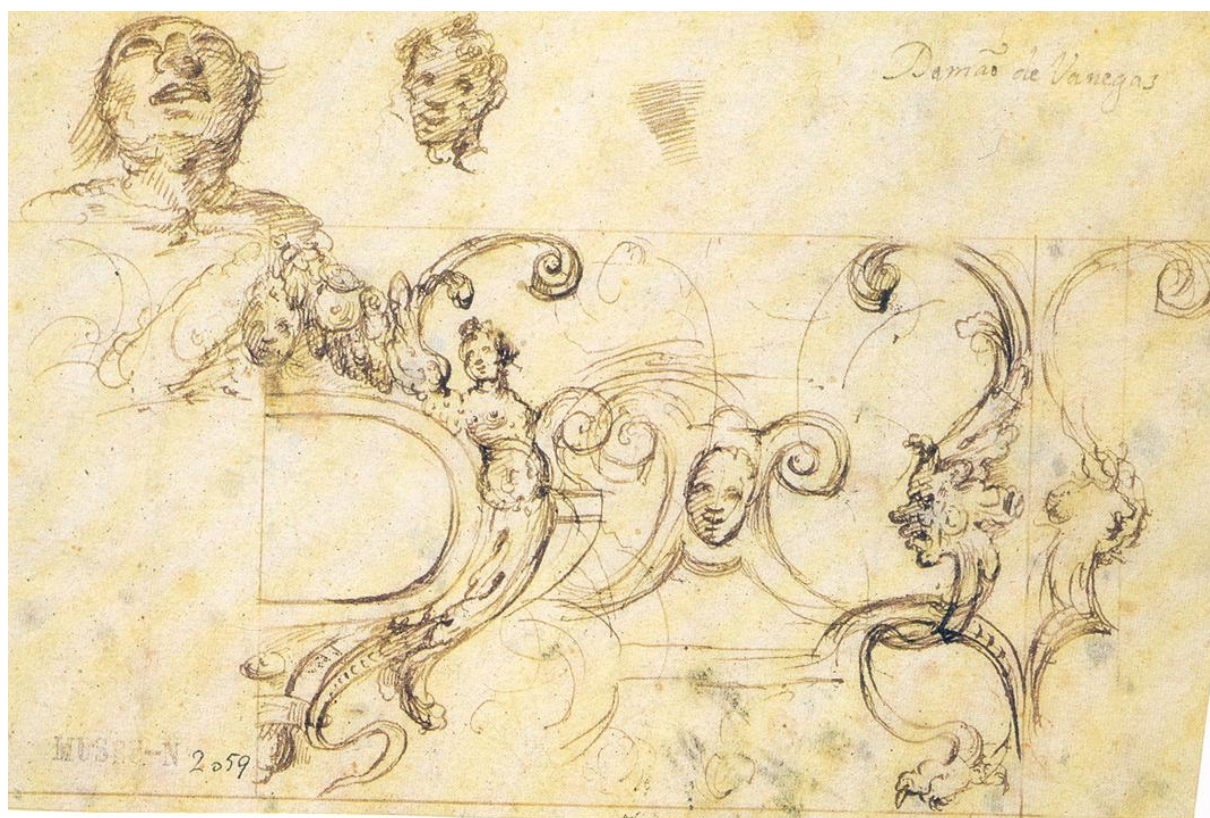
Despendeo o thezoureiro Sebastião Freire vinte mil rs com Paschoal de Araujo, oficial de pintor de tela, por ter dourado três **molduras** de três payneis que se puseram sobre o arco da Capella mór, que foi por quanto se ajustou, e de como o sobredito pintor recebeo a dita contia, assinou comigo, a seis dias do mês de Janeiro de 674 _____20000

(aa) Padre Ribrº de Meira – Paschoal de Araujo

Arquivo Paroquial de S. Tiago, *Livro de Receita e Despesa da Igreja de S. Tiago de Lisboa de 1673-74*, fl. 29.

II – Elenco imagético

DESENHOS



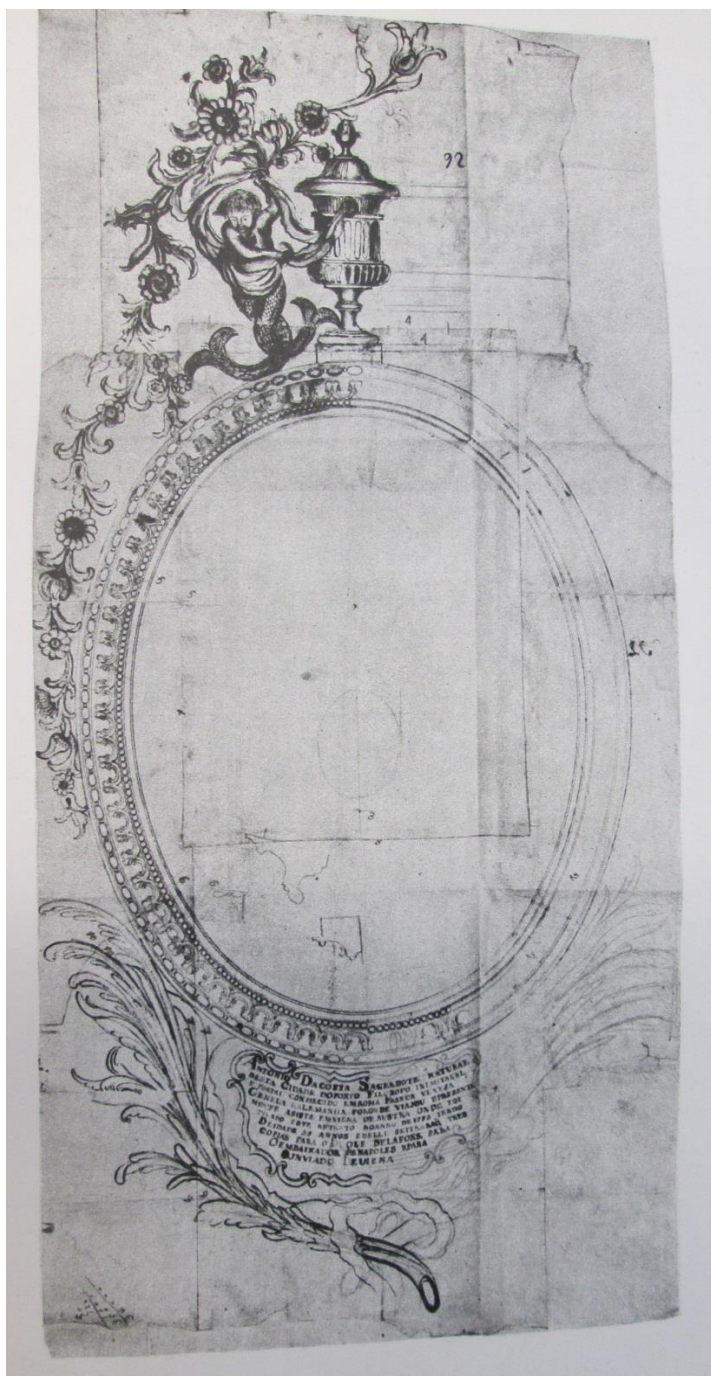
Des. 1- Francisco Venegas - estudo de molduras (?)

c. 1580

Gabinete de Desenhos e Gravuras

Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa

Inv. n.º 2059



Inscrição da cartela:

**«António da Costa Sacerdote Natural /
desta cidade do Porto filosofo
inimitável / e portal conhecido em
Roma, França, Veneza / Geneva e
Alemanha por onde viajou e
presentemente / assiste em Viena de
Austria onde foi / tirado este retrato no
anno de 1773 tendo / de idade 59 annos
e delle setiraráo três / cópias para o
Duque de Lafons paa / o embaixador
de Napoles e para / o enviado de
Viena».**

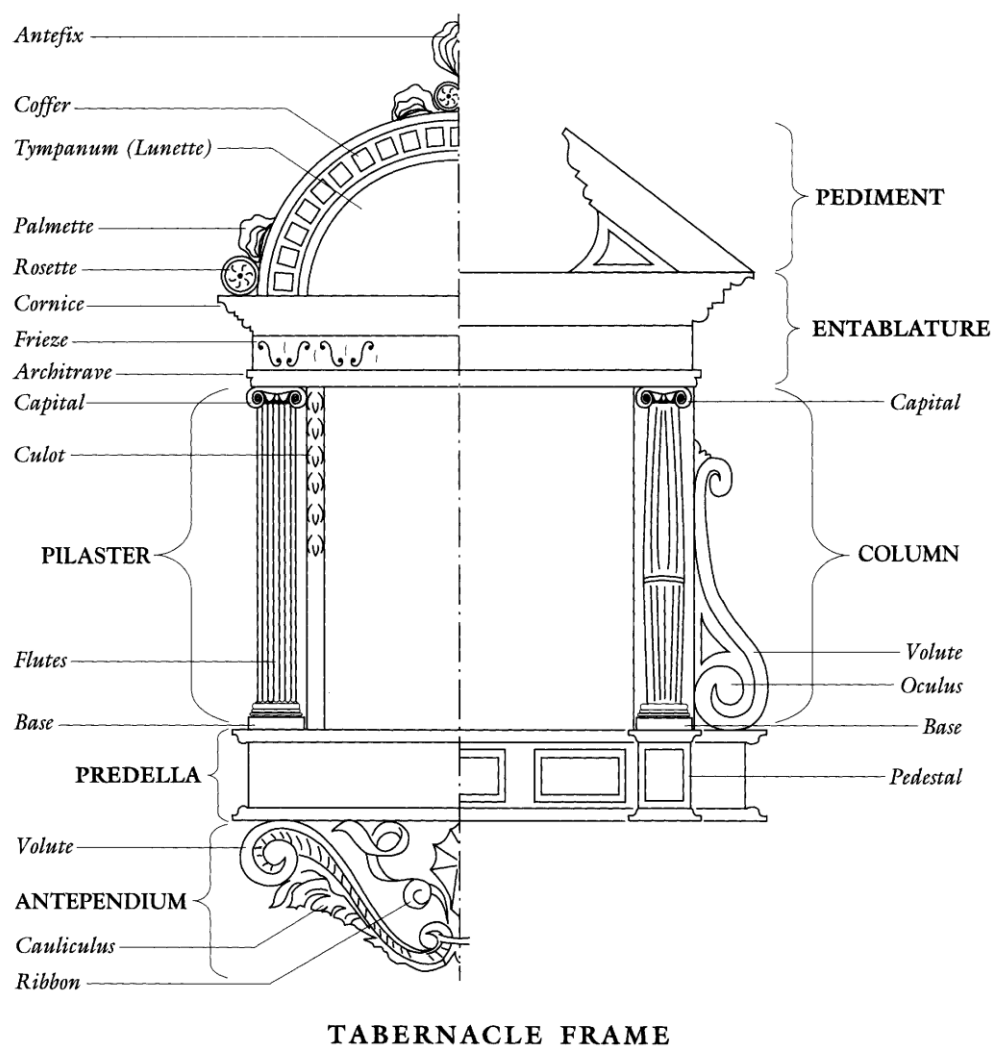
Moldura oval ornamentada com motivos florais e antropomórficos. Na parte inferior possui cartela com inscrição, cruzada com folhas atadas.

Des. 2 – *Desenho a traço de lápis e tinta*

Século XVIII

José Francisco de Paiva

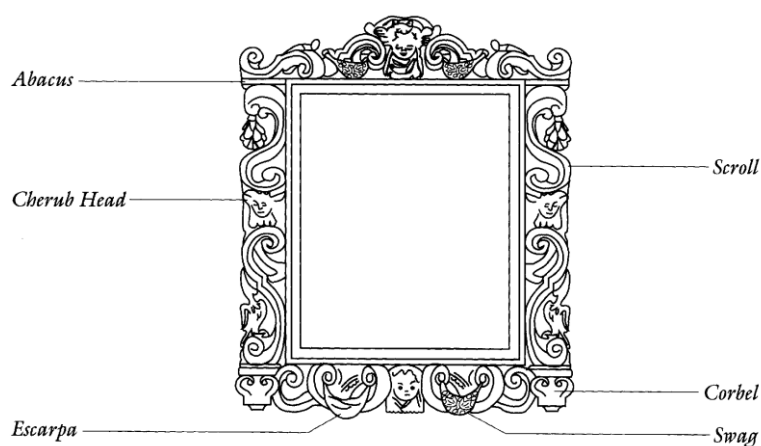
Publ. por Maria Helena Mendes Pinto, *José Francisco de Paiva: Ensamblador e Arquitecto do Porto (1744 – 1824)*, Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa, 1973.



Des. 3 - *Tabernacle frame*

Publ. por Timothy J. Newbery, *The Italian Renaissance Frames The Metropolitan Museum of Art*, distributed by Harry N. Abrams, Inc. New York, 1990, p. 106.

Moldura com elementos decorativos baseados na arquitetura clássica, compostos geralmente por frontões, entablamentos, colunas, pilastras e predelas. As diferenças regionais, na estrutura e na ornamentação, ditam variados estilos durante o Renascimento.

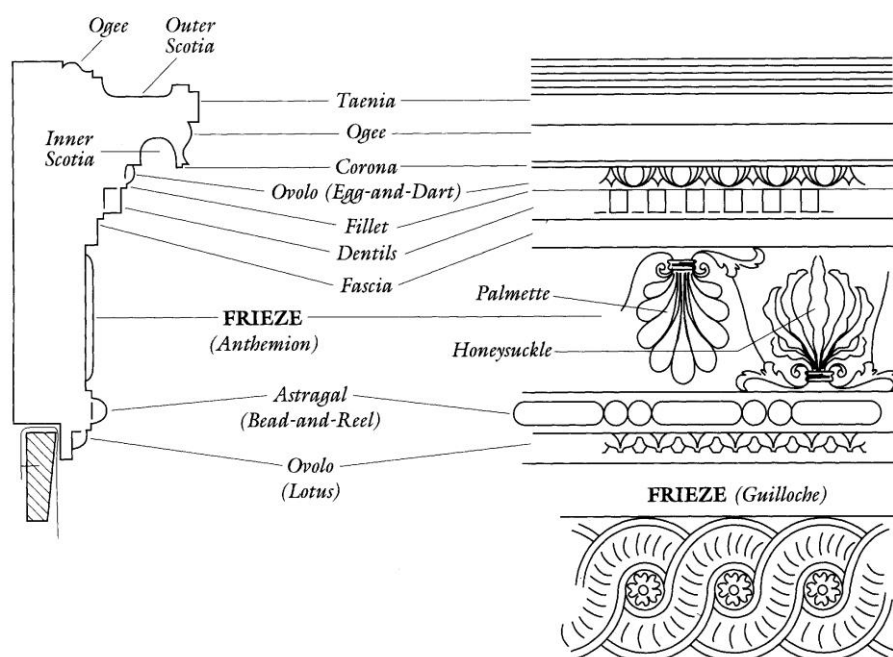


SANSOVINO FRAME

Des. 4 - Sansovino frame

Publ. por Timothy J. Newbery, *The Italian Renaissance Frames The Metropolitan Museum of Art*, distributed by Harry N. Abrams, Inc. New York, 1990, p. 106.

A moldura *Sansovino* deriva do nome do escultor e arquitecto Jacopo Sansovino. Popular em Itália durante finais do século XVI e XVII, as decorações são profusas, recorrendo a volutas, festões de fruta, querubins, *putti*, etc.



CASSETTA FRAME

Des. 5 - *Cassetta frame*.

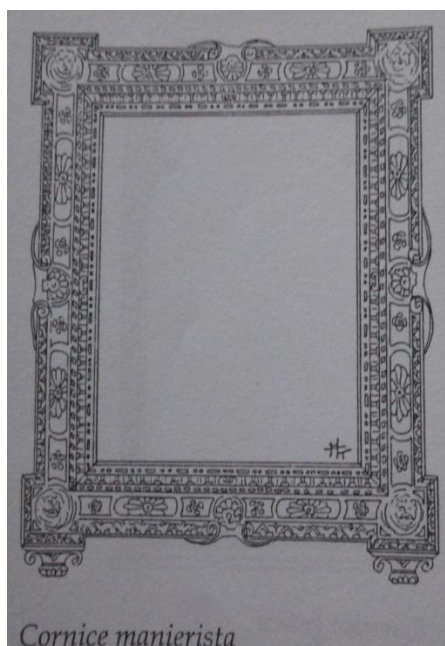
Publ. por Timothy J. Newbery, *The Italian Renaissance Frames The Metropolitan Museum of Art*, distributed by Harry N. Abrams, Inc. New York, 1990, p. 107

Em italiano *cassetta* significa “caixa pequena”. De construção simples, a sua estrutura tem variações regionais, recorrendo a métodos decorativos como o *sgraffito*.



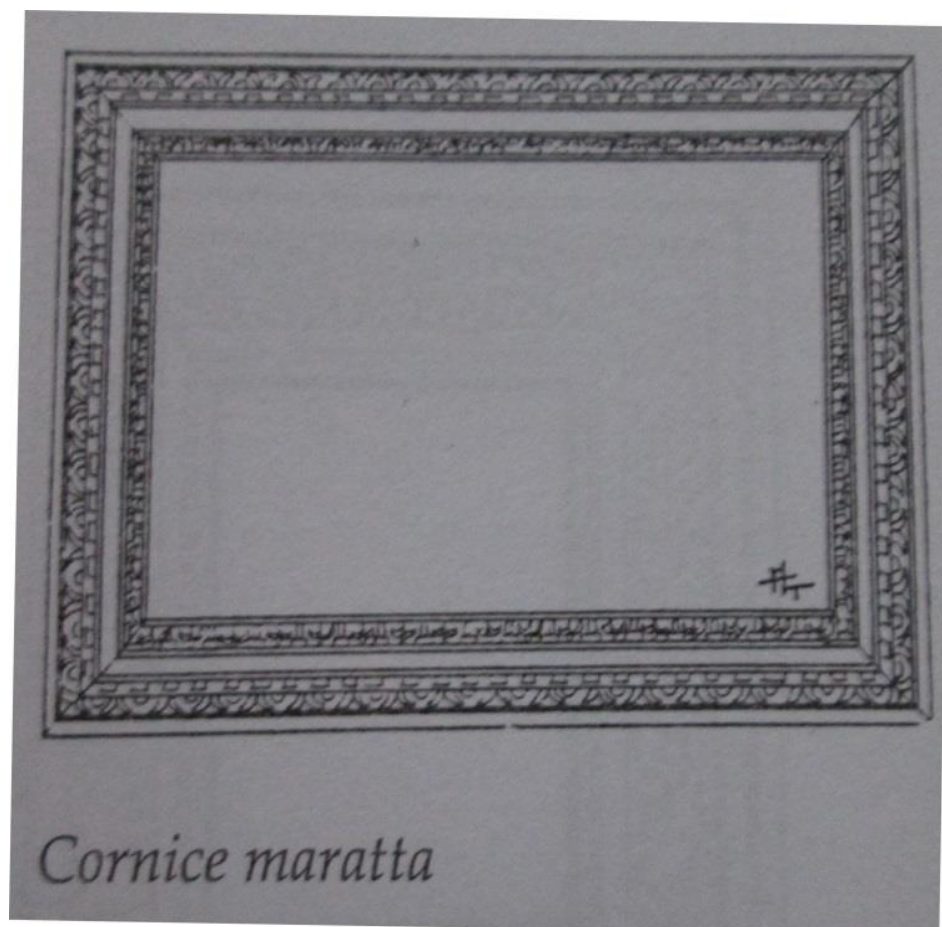
Des. 6 - *Cornice a cassetta.*

Publ. por Mariagrazia Trevisan, *Guida all Antiquariato Le Cornici riconoscere gli stili distinguere i falsi il restauro*, Milano, De Vecchi Editore, 1994, p. 31.



Des. 7 - *Cornice manieirsta*

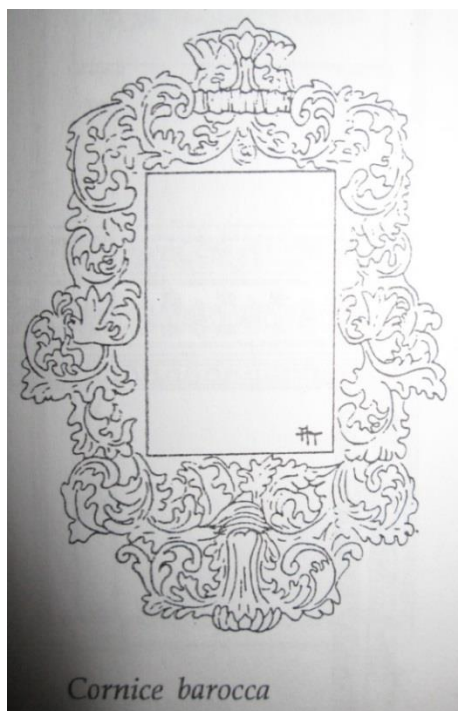
Publ. por, Mariagrazia Trevisan, *Guida all Antiquariato Le Cornici riconoscere gli stili distinguere i falsi il restauro*, Milano, De Vecchi Editore, 1994, p. 22.



Des. 8 - *Cornice maratta*

Publ. por, Mariagrazia Trevisan, *Guida all'Antiquariato Le Cornici riconoscere gli stili distinguere i falsi il restauro*, Milano, De Vecchi Editore, 1994, p. 32.

O pintor barroco, Carlo Maratta, dá o nome a esta tipologia de moldura. Conhecida também como Salvator Rosa foi utilizada durante os séculos XVII e XVIII. Este estilo caracteriza-se pela utilização de motivos vegetalistas, pérolas, folhas de acanto, etc.



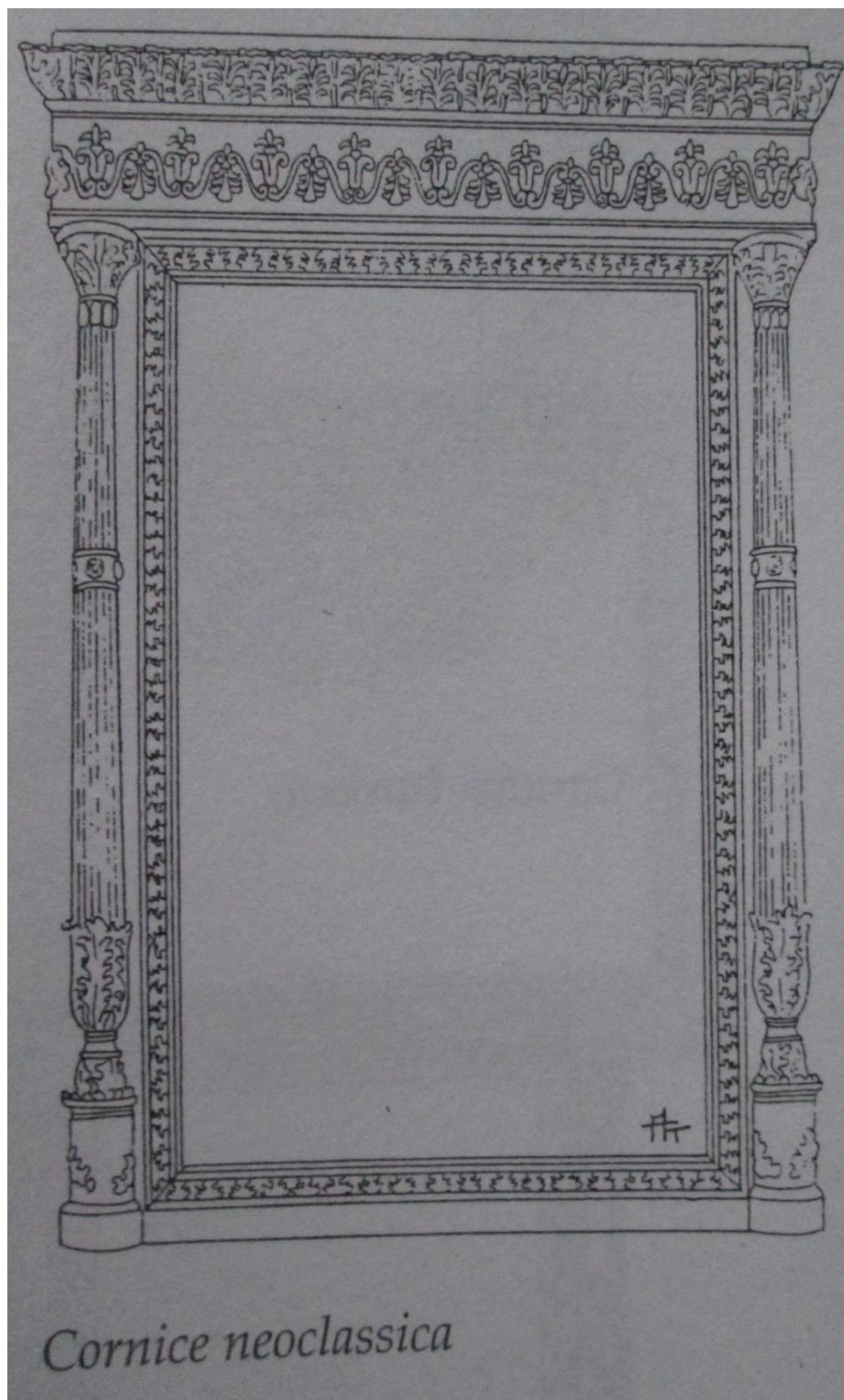
Des. 9 - *Cornice barocca*

Publ. por, Mariagrazia Trevisan, *Guida all'Antiquariato Le Cornici riconoscere gli stili distinguere i falsi il restauro*, Milano, De Vecchi Editore, 1994, p. 23.



Des. 10 - *Cornice rococó*

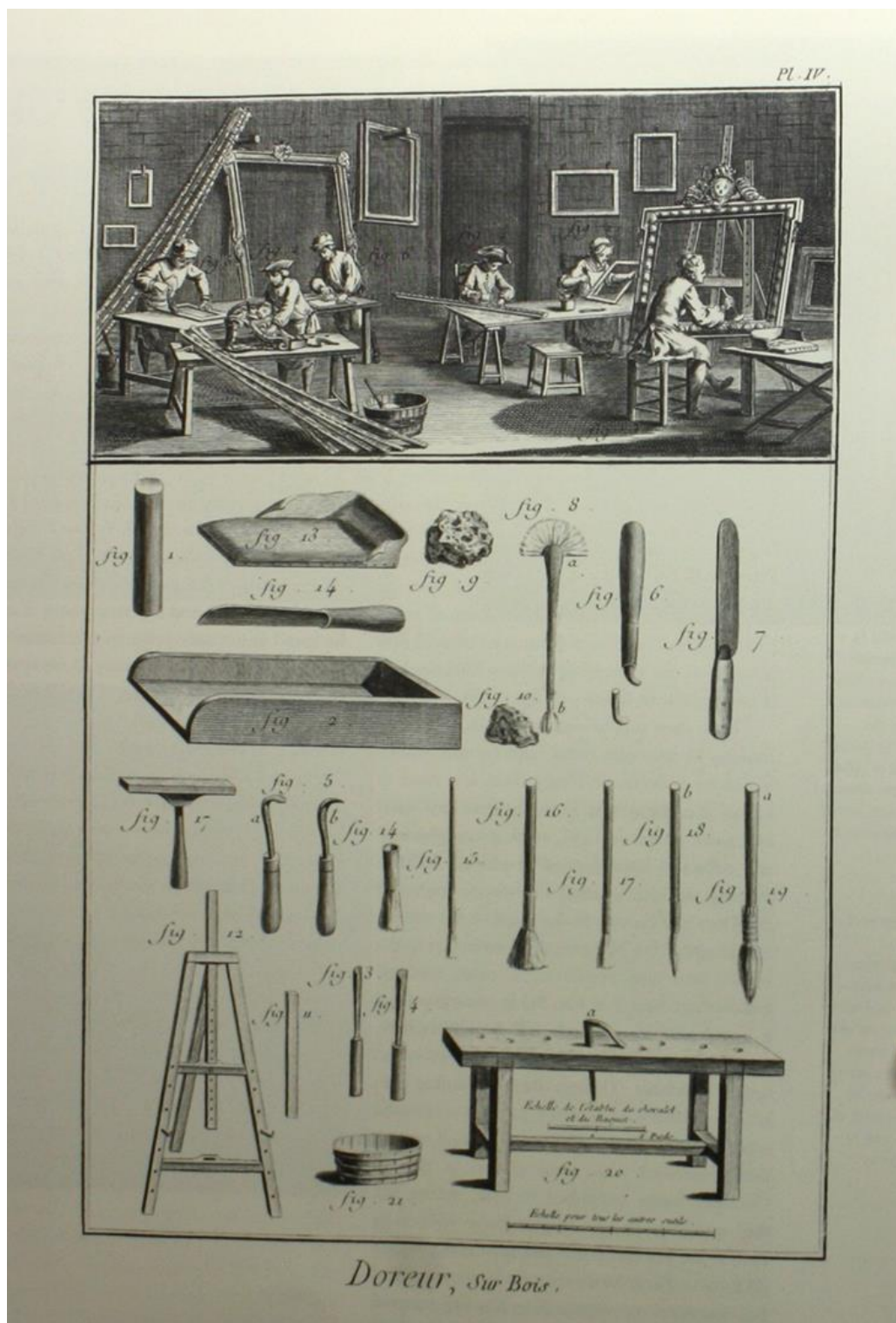
Publ. por, Mariagrazia Trevisan, *Guida all'Antiquariato Le Cornici riconoscere gli stili distinguere i falsi il restauro*, Milano, De Vecchi Editore, 1994, p. 23



Des. 11 - *Cornice neoclássica*

Publ. por, Mariagrazia Trevisan, *Guida all'Antiquariato Le Cornici riconoscere gli stili distinguere i falsi il restauro*, Milano, De Vecchi Editore, 1994, p. 24.

GRAVURAS



Grav. 1 - *Doreur Sur Bois* (The Gilder on Wood)

1751

Publicado em *L'Encyclopédie*, Diderot e D'Alembert, Paris, 1751, p. 65.

Observa-se os equipamentos de douramento de molduras e as fases de processo do mesmo.



Grav. 2 - *Livro de Modelos – Gravuras para Molduras*

Gravuras de Mariette enviadas a D. João V

L.º 17, 7086 – 7091

Gabinete de Desenhos e Gravuras

Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa

FOTOGRÁFICO



Fig. 1 - *Adoração dos Reis Magos*

Manuel Gomes de Andrade

1.^a metade do século XVIII

Óleo sobre tela

Dimensões: alt. 281 cm x lg. 186,5 cm

Museu de Alberto Sampaio, Guimarães

Moldura de talha dourada, com motivos vegetalistas, encimada por elementos antropomórficos.



Fig. 2 - *Adoração dos Pastores*

António André

1.^a metade do século XVII

Óleo sobre madeira

Dimensões: alt. 30 cm x lg. 26,5 cm

Museu de Aveiro

Proveniente do Convento de Jesus, em Aveiro, a moldura de talha polícroma (azul e dourada) faz parte do altar principal da Capela de N.^a Sr.^a do Rosário. Apresenta ainda motivos vegetalistas.



Fig. 3 - *Descida da Cruz*

Escola espanhola

Séc. XVII

Óleo sobre tela

Dimensões: alt. 89 cm x lg. 218 cm

Museu de Aveiro

Inv. n.º 50/Mold

Proveniente do Convento de S. João Evangelista, em Aveiro, foi oferecida a este mesmo convento, tendo sido colocada sobre a grade do coro de cima. Após a extinção das Ordens, em 1834, o coro é destruído e a pintura fica ao cuidado do Museu de Aveiro.

Esta larga moldura de talha dourada, decorada com elementos vegetalistas, é encimada por dois anjos que ostentam uma cruz. cremos estar na presença de uma moldura original, uma vez que o tema da cena pictórica se estende para a moldura através da cruz na parte superior da moldura.



Fig. 4 - *S. Miguel Arcanjo*

António André

c. 1623

Óleo sobre madeira

Dimensões: alt. 46 cm x lg. 35 cm

Museu de Aveiro

Proveniente do Mosteiro de Jesus de Aveiro, a moldura é de madeira de castanho, entalhada e dourada. Integra o retábulo da capela de S. João Baptista. Apresenta friso interno com motivos fitomórficos, assim como um cordão enrolado em pérolas ornamentando toda a estrutura.



Fig. 5 - *Santa Águeda*

Escola de Madrid

2.^a metade do século XVII

Óleo sobre tela

Dimensões: alt. 66,5 cm x lg. 48,5 cm

Museu de Aveiro

Proveniente do Mosteiro de Jesus de Aveiro, estamos na presença de uma moldura *tabernáculo* de madeira de castanho, entalhada.



Fig. 6 - *Baptismo de S. Domingos*

António André

c. 1618-1623

Óleo sobre tela

Dimensões: alt. 52 cm x lg. 52 cm

Museu de Aveiro

Proveniente do Mosteiro de Jesus de Aveiro, a moldura é de madeira de castanho, entalhada e dourada, com motivos fitomórficos.



Fig. 7 - *Ceia no Santo Sepulcro em Roma*

António André

c. 1618-1623

Óleo sobre tábua

Dimensões: alt. 23,5 cm x lg. 56,5 cm

Museu de Aveiro

Moldura de madeira de castanho, dourada, sem decoração.

©MatrizNet



Fig. 8 - *Assunção de Nossa Senhora*

André Reinoso

Meados do séc. XVII

Óleo sobre tela

Dimensões: alt. 170 cm x lg. 111 cm

Museu de Aveiro

Moldura em madeira dourada, de formato rectangular, sem decoração.

©MatrizNet



Fig. 9 - *Assunção da Virgem*

Autor desconhecido

Séc. XVIII

Pintura sobre vidro

Dimensões: alt. 32,4 cm x lg. 26,3 cm

Museu dos Biscaínhos, Braga

Moldura de perfil *casseta* com friso interior dourado.

©MatrizNet



Fig. 10 - *Virgem com o Menino e São Domingos de Gusmão*

Autor desconhecido

Séc. XVIII

Pintura sobre vidro

Dimensões: alt. 31,3 cm x lg. 40 cm

Museu dos Biscaínhos, Braga

Moldura de formato rectangular, sem decoração.



Fig. 11 - *Cleópatra*

Autor desconhecido

Séc. XVII

Óleo sobre tela

Dimensões: alt. 116 cm x lg. 93,5 cm

Museu dos Biscaínhos, Braga

Moldura negra com friso interior dourado.



Fig. 12 - *Santa Inês*

Registo

Autor Desconhecido

Séc. XVIII

Pintura sobre papel

Dimensões: alt. 8 cm x lg. 5,6 cm

Museu dos Biscaínhos, Braga

Moldura oval constituída por folhagem enrolada (motivos vegetalistas), entalhada e dourada.



Fig. 13 - *Divina Pastora*

Autor desconhecido

Séc. XVIII

Óleo sobre tela

Dimensões: alt. 40 cm x lg. 30 cm

Museu dos Biscaínhos, Braga

Moldura oval, *tondo*, barroca, entalhada e dourada, decorada com rostos salientes de meninos e enrolamentos de folhagens.



Fig. 14 - *Virgem com o Menino*

Autor Desconhecido

c. 1600-1620

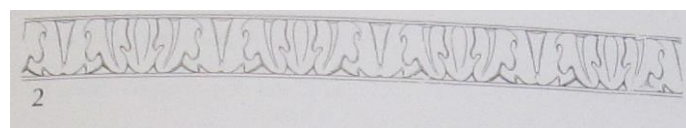
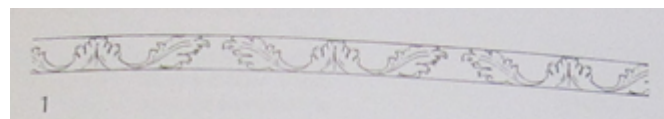
Óleo sobre madeira

Dimensões: alt. 132 cm x lg. 853 cm

Museu dos Biscaínhos, Braga

A pintura é rodeada por moldura fingida de nuvens. A moldura é dourada, de formato rectangular, sem decoração.

©MatrizNet



1.Folhas de acanto.

2.Folhagem de folhas de acanto.

Publ. Por María Pía Timón Tiemblo, *El marco en España Del mundo romano al inicio del modernismo*, Publicaciones Europeas de Arte, 2002, p. 133.

Fig. 15 - *Arrependimento de São Pedro*

Autor desconhecido

Séc. XVIII

Óleo sobre madeira

Dimensões: alt. 46 cm x lg. 35 cm

Museu dos Biscaínhos, Braga

Moldura em madeira dourada, entalhada com motivos vegetalistas e folhas salientes aos cantos.



Fig. 16 - *São Martinho de Tours*

Autor desconhecido

Final do séc. XVI

Óleo sobre madeira

Dimensões: alt. 184,2 cm x lg. 115,3 cm

Museu dos Biscaínhos, Braga

Moldura negra com friso interior dourado.

©MatrizNet



Fig. 17 - *Santo António com o Menino Jesus*

Autor Desconhecido

Séc. XVII

Óleo sobre madeira

Dimensões: alt. 80 cm x lg. 90 cm

Museu dos Biscaínhos, Braga

Moldura fingida decorada com motivos vegetalistas e cortina que abre a cena. Moldura com friso dourado.



Fig. 18 - Sem título

Autor desconhecido

Séc. XVIII

Óleo sobre tela

Dimensões: alt. 43 cm x lg. 35,1 cm

Museu dos Biscaínhos, Braga

Moldura negra com motivos vegetalistas e insectos dourados.



Fig. 19 - Sem título

Autor desconhecido

Primeiro quartel séc. XVIII (?)

Óleo sobre tela

Dimensões: alt. 119,5 cm x lg. 92,5 cm

Museu dos Biscaínhos, Braga

Moldura de perfil *cassette*, com motivos vegetalistas dourados nos cantos e friso interior dourado.



Fig. 20 - *Divina Pastora*

Autor desconhecido

Séc. XVIII

Óleo sobre tela

Dimensões: alt. 99 cm x lg. 79 cm

Museu dos Biscaínhos, Braga

Moldura entalhada com motivos fitomórficos e friso interior sem decoração.

©MatrizNet



Fig. 21 - *São Pedro*

Autor desconhecido

Séc. XVIII

Museu dos Biscaínhos, Braga

Pintura inserida em moldura com remate superior curvo, decorada com elementos vegetalistas entalhados e convexos.



Fig. 22 - *Jesus Cristo crucificado*

Registo

Autor desconhecido

Séc. XVIII

Museu dos Biscaínhos, Braga

A moldura oval apresenta folhas de acanto e outras folhagens na sua decoração.



Fig. 23 - *Última Ceia*

Autor desconhecido

Séculos XVII – XVIII

Óleo sobre madeira

Dimensões: alt.: 34,5 cm x lg. 20,5 cm

Museu dos Biscaínhos, Braga

Moldura com motivos vegetalistas, salientando-se as quatro flores que decoram a moldura. Sugere estilo *Sansovino*, encimada por cálice enquadrado dentro de motivo oval. Cremos estar na presença da moldura original, uma vez que a composição pictórica se relaciona com a moldura.



Fig. 24 - *Retrato de mulher*

Autor desconhecido

Séc. XVII

Óleo sobre cobre

Dimensões: alt. 10,6 cm x lg. 8,2 cm

Museu dos Biscaínhos, Braga

Moldura dourada entalhada com motivos vegetalistas.

©MatrizNet



Fig. 25 - *Judite*

Autor desconhecido

Séc. XVI – XVII

Óleo sobre tela

Dimensões: alt. 65 cm x lg. 52 cm

Museu dos Biscaínhos, Braga

Moldura castanha com cantos salientes, sem decoração.

©MatrizNet



Fig. 26 - *Sentença de Salomão*

Autor Desconhecido

Séc. XVII

Óleo sobre tela

Dimensões: alt. 85,5 cm x lg. 132 cm

Museu dos Biscaínhos, Braga

Moldura rectangular em madeira encerada, com cantos salientes, apresentando friso interior dourado.

©MatrizNet



Fig. 27 - *Casamento da Virgem*

Autor desconhecido

Séc. XVII

Óleo sobre tela

Dimensões: alt. 42 cm x lg. 30 cm

Museu dos Biscaínhos, Braga

Moldura de perfil *cassetta*, entalhada e pintada de negro com decorações vegetalistas douradas.



Fig. 28 - *Retrato de D. João IV*

José de Avelar Rebelo

c. 1645

Óleo sobre tela

Dimensões: alt. 113,7 cm x lg. 89,6 cm

Museu Nacional dos Coches, Lisboa

Moldura negra entalhada com motivos fitomórficos convexos e cercadura interna. É decorada com um friso espiralado dourado.



Fig. 29 - *Retrato de D. Catarina de Bragança*

Autor desconhecido

c. 1662-1668

Óleo sobre tela

Dimensões: alt. 114,8 cm x lg.: 88,3 cm

Museu Nacional dos Coches, Lisboa

Moldura pintada de negro e decorada com um friso interior vegetalista e exterior com cordão enrolado, entalhados e dourados. Possui placa de identificação na parte inferior da moldura.



Fig. 30 - *Retrato de D. Afonso VI*

Autor desconhecido

c. 1660 – 1665

Óleo sobre tela

Dimensões: alt. 204 cm x lg. 128 cm

Museu Nacional dos Coches, Lisboa

Moldura entalhada e pintada de negro com friso interno dourado. Apresenta legendagem na própria moldura.



Fig. 31 - *Retrato de D. Maria Francisca de Sabóia*

Josefa de Óbidos

c. 1665 – 1670

Óleo sobre tela

Dimensões: alt. 133 cm x lg. 92,5 cm

Museu Nacional dos Coches, Lisboa

Moldura de talha verde e dourada decorada com gomos que abrem em leque. Nos cantos apresenta folhas estilizadas e douradas.

©MatrizNet / Fotógrafo Henrique Ruas



Fig. 32 - *Retrato de Rainha D. Maria I*

Giuseppe Troni

c. 1785 – 1795

Óleo sobre tela

Dimensões: alt. 122 cm x lg. 94 cm

Museu Nacional dos Coches, Lisboa

Moldura dourada neoclássica ornamentada nas extremidades superiores com urnas. Ao centro *podium* apoiando a coroa real.

Os motivos decorativos encontram-se rodeados por grinaldas de flores e folhas, quer ao nível superior como inferior.



Fig. 33 - *Retrato de Rainha D. Maria I*

Giuseppe Troni

c. 1785 – 1795

Óleo sobre tela

Dimensões: alt. 42 cm x lg. 32,1 cm

Museu Nacional dos Coches, Lisboa

Moldura de talha dourada, decorada com friso interior imitando pérolas e outro friso de folhagem. É ladeada por grinalda com cordões e borlas na parte inferior. Possui folhas de acanto, duas volutas quadrangulares e dois laços.

©MatrizNet / Fotógrafo Henrique Ruas



Fig. 34 - *Retrato do Marquês de Pombal*

António Joaquim Padrão

Meados do séc. XVIII

Óleo sobre tela

Dimensões: alt. 103 cm x lg. 72 cm

Museu de Évora

A moldura de perfil *cassetta* pintada em negro e dourado é decorada com motivos florais.



Fig. 35 - *São Tomás de Aquino*

Autor Desconhecido

Séc. XVIII

Óleo sobre tela

Dimensões: alt. 69 cm x lg. 59,5 cm

Museu de Évora

Moldura em madeira marmoreada.

© MatrizNet/ Fotografia Margarida Chantre



Fig. 36 - *Retrato do Papa Pio VII*

Autor desconhecido

Séc. XVIII

Óleo sobre tela

Dimensões: alt. 87 cm x lg. 65 cm

Museu de Évora

A moldura, de perfil *cassette*, é negra e dourada, decorada com motivos florais e friso interno dourado.

© MatrizNet./ Fotografia Vítor de Sousa



Figs. 37 - 38 - *Virgem com o Menino e São João Baptista*

Autor desconhecido

Séculos XVI – XVII

Óleo sobre madeira

Museu de Évora

Moldura negra com friso interno dourado.

Pormenor do reverso da moldura, podendo ser observado o sistema de suspensão.

© MatrizNet./ Fotógrafo Vítor de Sousa





Fig. 39 - *Menino Jesus Romeiro Fonte de Vida*

Autor Desconhecido

Séc. XVII

Óleo sobre tela

Dimensões: alt. 68 cm x lg. 90 cm

Museu de Évora

Moldura negra com motivos vegetalistas pintados a dourado. Pintura que sugere moldura fingida, com cantos arredondados, possui ainda elementos vegetalistas.

© MatrizNet/ Fotógrafo Margarida Chantre



Fig. 40 - *A Virgem e o Menino*

Autor desconhecido

Séc. XVII

Óleo sobre tela

Dimensões: alt. 106 cm x lg. 85 cm

Museu de Évora

Moldura, coeva, entalhada e dourada, com motivos fitomórficos convexos.

© MatrizNet/ Fotógrafo Margarida Chantre



Fig. 41 - *Virgem Maria*

Autor desconhecido

Séc. XVIII

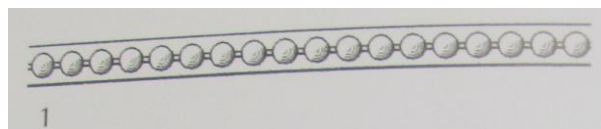
Óleo sobre cobre

Dimensões: alt. 20,4 cm x lg. 16,8 cm

Museu de Évora

A moldura é castanha, lisa, decorada nos cantos por florões de metal.

© MatrizNet/ Fotografia Margarida Chantre



1. Cadeia de pérolas

Publ. Por María Pía Timón Tiemblo, *El marco en España Del mundo romano al inicio del modernismo*, Publicaciones Europeas de Arte, 2002, p. 130.

Fig. 42 - *Retrato do Cónego Saldanha*

Autor Desconhecido

Séc. XVIII

Óleo sobre tela

Dimensões: alt. 87 cm x lg. 67 cm

Museu de Évora

Moldura oval e dourada com friso interno fitomórfico e friso perlado exterior.



Fig. 43 - *Retrato de Madame Denuers*

Autor desconhecido

Séc. XVII (?)

Óleo sobre tela

Dimensões: alt. 39 cm x lg. 33 cm

Museu de Évora

Moldura oval, castanha, sem decoração.



Fig. 44 - *Virgem Maria*

Autor desconhecido

Séc. XVIII

Óleo sobre tela

Dimensões: alt. 107 cm x lg. 82 cm

Museu de Évora

A moldura, de época, é negra e ornamentada com friso e florões dourados.



Fig. 45 - *Sagrada Família*

Autor desconhecido

Séc. XVII

Óleo sobre tela

Dimensões: altura: 61 cm x largura: 54 cm

Museu de Évora

A moldura, dourada, é decorada por friso ornamentado com flores estilizadas. Sugere perfil *Maratta*.

© MatrizNet



Fig. 46 - *São Domingos de Gusmão*

Autor desconhecido

Séculos XVII – XVIII

Óleo sobre tela

Dimensões: alt. 78 cm x lg. 56 cm

Museu de Évora

Moldura negra, em forma de heptágono, sem decoração.

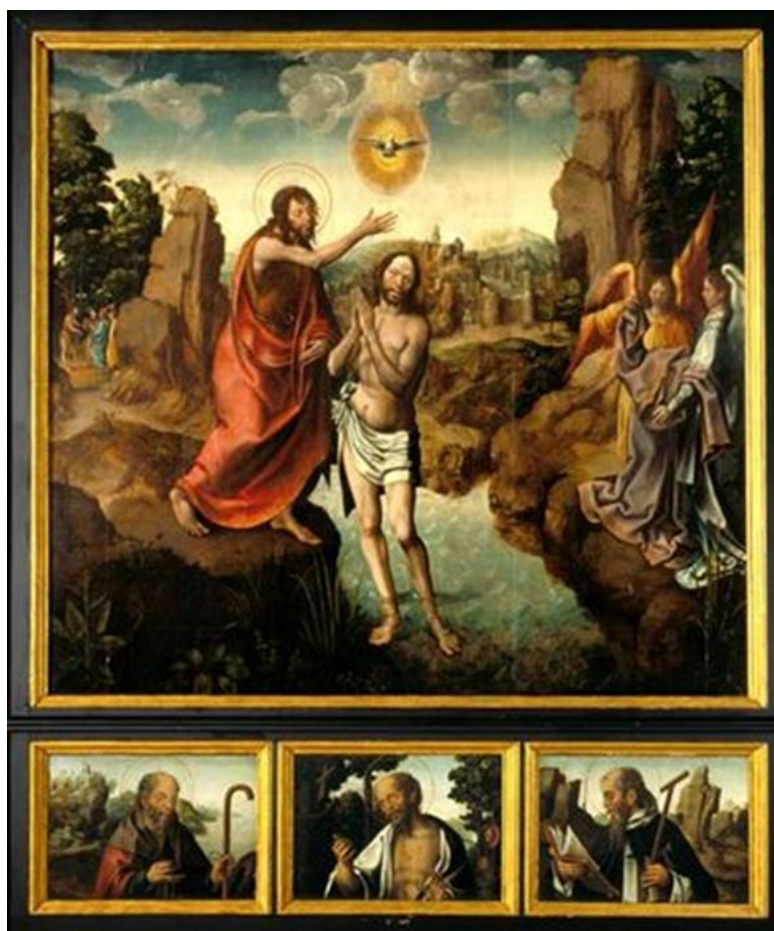


Fig. 47 - *Baptismo de Cristo*

Vasco Fernandes

c. 1530-1535

Óleo sobre madeira de carvalho

Dimensões: alt. 211,5 cm x lg. 231,5 cm

Museu Grão Vasco, Viseu

Moldura negra com frisos dourados. A composição pictórica é dividida em quatro cenas, emolduradas por quatro molduras.



Fig. 48 - *Lamentação sobre o Corpo de Cristo*

António Vaz

c. 1550

Óleo sobre madeira de castanho

Dimensões: alt. 165,5 cm x lg. 149,7 cm

Museu Grão Vasco, Viseu

Moldura entalhada e polícroma (azul, vermelho e dourado). A composição pictórica é dividida em quatro cenas, emolduradas por quatro molduras. De remate curvo superior, a moldura de maiores dimensões possui ainda decoração vegetalista na sua curvatura.



2.Cordão torcido separado

Publ. Por María Pía Timón Tiemblo, El marco en España Del mundo romano al inicio del modernismo, Publicaciones Europeas de Arte, 2002, p. 131.

Fig. 49 - *Adorando a Cruz*

Autor desconhecido

Séc. XVIII

Óleo sobre cobre

Dimensões: alt. 34,5 cm x lg. 32,5 cm

Museu Grão Vasco, Viseu

Moldura oval, com friso interior perlado. Friso exterior imitando cordão torcido. Encimada por motivos vegetalistas, tem ainda duas flores na parte superior.



Fig. 50 - *Nossa Senhora da Piedade*

Isidoro de Frias

c. 1737

Óleo sobre tela

Dimensões: alt. 116,5 cm x lg. 94 cm

Museu Regional da Guarda

Moldura *cassette* negra com friso interior dourado e motivos florais pintados nos cantos. Tem inscrição na parte superior da moldura: "MARIA FENESTRA CALÉ, PARQUAM DEUS FUDIT VERUM SECVLIS LUMEN", e na parte inferior da moldura: "REPLEATUR OS MAVDE TVA.VT HI MVVM DICAM GLORIAE TUAE." Após o restauro a que foi sujeita no Instituto José de Figueiredo, foi possível fazer a leitura das marcas na moldura, clarificando a identificação do tema da pintura.



Fig. 51 - *Tríptico de Santo Antão, São Brás(?) e Santo António*

Autor Desconhecido

2.^a metade do séc. XVI

Óleo sobre madeira de castanho

Dimensões: alt. 134 cm x lg. 194,5 cm

Museu Regional da Guarda

Tríptico com moldura ornada com pináculos, imitando as estruturas arquitectónicas góticas.

© Arquivo Nacional de Fotografia/ Fotógrafo José Pessoa



Fig. 52 – *Calvário*

Gonçalo Guedes

c. 1589 – 1594

Óleo sobre madeira de castanho

Dimensões: alt. 240 cm x lg. 127 cm

Museu de Lamego

Esta pintura faria parte do retábulo que se encontrava no coro alto da Igreja das Chagas, em Lamego. A moldura, de inspiração *Sansovino*, apresenta meninos enrolados em motivos vegetalistas, sendo encimada por cinco meninos que seguram o Sagrado Coração.



Fig. 53 - *Virgem com o Menino*

Autor desconhecido

Séc. XVII

Óleo sobre madeira de castanho

Dimensões: alt. 63 cm x lg. 46 cm

Museu de Lamego

Moldura dourada de remate superior curvo, com friso interior vermelho.

© MatrizNet



Fig. 54 - *Retrato de D. José I*

Abade Francisco José Aparício

c. 1772

Óleo sobre tela

Dimensões: alt. 72 cm x lg. 60 cm

Museu de Lamego

Moldura oval, coeva, em talha dourada com motivos rococó.



Fig. 55 - *Retrato de D. Pedro III*

Autor desconhecido

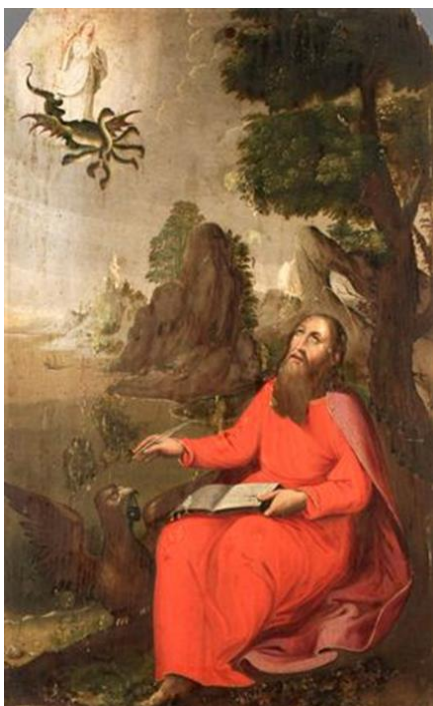
c. 1777-1786

Óleo sobre tela

Dimensões: alt. 72 cm x lg. 61 cm

Museu de Lamego

Moldura oval, coeva, em talha dourada com motivos rococó.



Figs. 56 - 57 - *São João Evangelista em Patmos*

Autor desconhecido

Séc. XVI

Óleo sobre madeira de castanho

Dimensões: alt. 69 cm x 43 cm

Museu de Lamego

A moldura é entalhada com motivos vegetalistas pintados de dourado, vermelho e verde. De remate superior curvo, apresenta ainda motivos antropomórficos.

© MatrizNet





Fig. 58 - *Rainha Santa Isabel*

Autor desconhecido

c. 1540-1550

Óleo sobre madeira de carvalho

Dimensões: alt. 36 cm x lg. 29 cm

Museu Nacional Machado de Castro, Coimbra

Moldura de estrutura arquitectónica, coeva, dourada, em forma de pórtico, apresenta duas colunas toscanas sustentando o frontão.

Com inscrição no tímpano e na base da moldura, pode ler-se: no tímpano «LAUDEMUS CHR(IST)U(M) QUI TANTI EST MUNERIS AUCTOR»; no entablamento «LUX ORTA EST NOSTRO REGNO QUU(M) TALE(M) OBTINUIT» e na base «REGINA(M) QU(A)E VOCATA VOTIS / ADEST NUMINE PRAESENTISSIMO». A transcrição e identificação literária da inscrição foram feitas pelo Professor Doutor Américo da Costa Ramalho, em Fevereiro de 1999: «Louvemos Cristo que é o autor de tão grande benefício»; «Nasceu uma luz no nosso reino quando ele alcançou», «uma tal rainha que chamada em votos (ou invocada em votos) / está presente com o seu poder divino muito benéfico». A moldura apresenta ainda placa de legendagem ao centro da composição, encimando a base.



Fig. 59 - *Sagrada Família com Santa Isabel e São João Baptista*

Bento Coelho da Silveira

c. 1680-1690

Óleo sobre tela

Dimensões: alt. 133,9 cm x lg. 107,3 cm

Museu Nacional Machado de Castro, Coimbra

Moldura, coeva, de talha dourada, decorada com motivos vegetalistas e pássaros.

© DDF / Fotografia José Pessoa



Fig. 60 - *Virgem com o Menino*

Luís de Morales

2.^a metade do século XVI

Óleo sobre madeira

Dimensões: alt. 32,5 cm x lg. 23,5 cm

Museu Nacional Machado de Castro, Coimbra

Moldura de madeira entalhada e dourada, com motivos vegetalistas (folhas). Contém legenda ao centro na parte inferior da moldura.

© MatrizNet/ Fotógrafo José Diogo



Fig. 61 - *Adoração dos Reis Magos*

André Gonçalves

c. 1750-1762

Óleo sobre tela

Dimensões: alt. 151,5 cm x lg. 174,7 cm

Museu Nacional Machado de Castro, Coimbra

Moldura de remate curvo superior sugere que esta tenha feito parte do coroamento de um retábulo. Ornamentada com friso interior de cordão enrolado. Apresenta ainda elementos fitomórficos na sua decoração.

© DDF/ Fotógrafo José Pessoa



Fig. 62 - *Casamento Místico de Santa Catarina*

Autor desconhecido

Séc. XVII

Óleo sobre madeira

Dimensões: alt. 44 cm x lg. 33,5 cm

Museu Nacional Machado de Castro, Coimbra

Moldura de madeira exótica, sem ornamentação.

© MatrizNet/ Fotógrafo Jorge Rocha



Fig. 63 - *Nossa Senhora do Rosário*

Autor desconhecido

Séculos XVII- XVIII

Óleo sobre marfim (?)

Dimensões: alt. 11,5 cm X lg. 9 cm

Museu Nacional Machado de Castro, Coimbra

Moldura de formato irregular, é coberta com lâmina de prata, decorada com motivos vegetalistas. Pode ainda observar-se sistema de sustentação.



Fig. 64 - *Virgem com o Menino*

Adriaen Isenbrant

c. 1505-1510

Óleo sobre madeira de carvalho

Dimensões: diâmetro 21,2 cm

Museu Nacional Machado de Castro, Coimbra

Tábua de formato circular, *tondo*, com moldura quadrangular, tem friso circular negro. Os cantos da moldura apresentam cor avermelhada.

© Arquivo Nacional de Fotografia/ Fotógrafo José Pessoa



2.Cadeia de dentes de cão convexos.

Publ. Por María Pía Timón Tiemblo, *El marco en España Del mundo romano al inicio del modernismo*, Publicaciones Europeas de Arte, 2002, p. 133.

Fig. 65 - *Sagrada Família, São João e um Anjo*

Autor desconhecido

Séculos XVI – XVII

Óleo sobre cobre

Dimensões: alt. 28,7 cm x lg. 22 cm

Museu Nacional Soares dos Reis, Porto

Moldura é feita em madeira lacada de negro, com incrustações de madrepérola, decorada com pó de ouro. É decorada com cadeia de dentes de cão convexos.

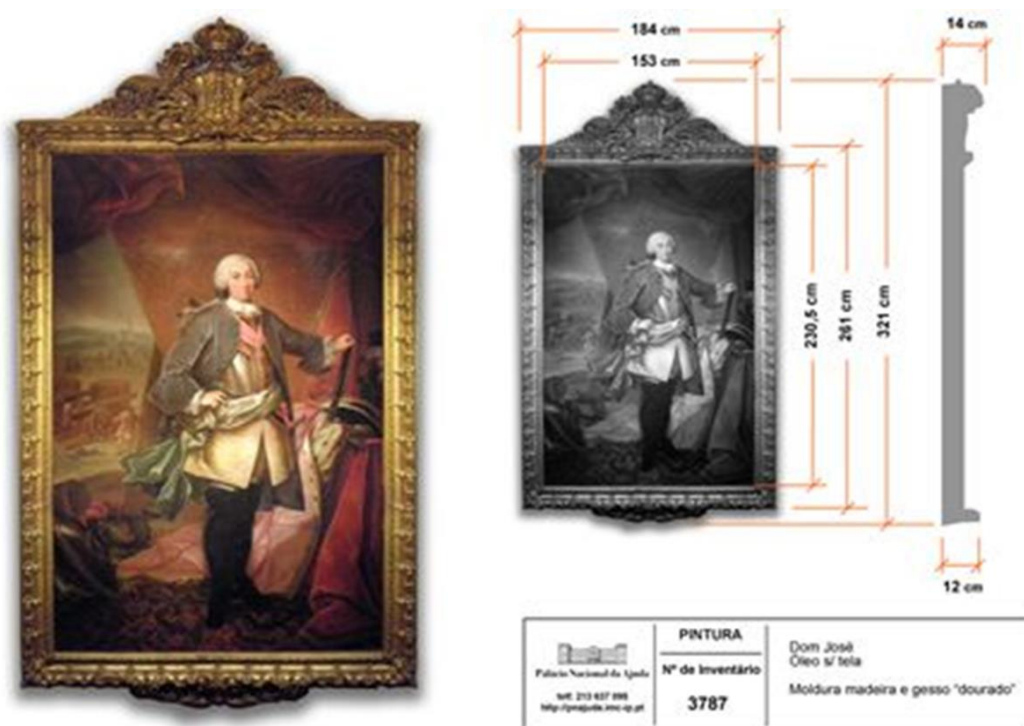


Fig. 66 - *Retrato de D. José I*

Autor Desconhecido

Séc. XVIII

Óleo sobre tela

Dimensões: alt. 230,5 cm x lg. 153 cm

Palácio Nacional da Ajuda, Lisboa

Moldura em madeira e gesso, dourados entalhados. Na parte superior é decorada com escudo e armas de Portugal, encimados pela coroa real. Motivos fitomórficos fazem também parte da ornamentação da moldura.



Figs. 67 - 68 - *Retrato da Rainha D. Maria I*

Autor desconhecido

Séc. XVIII

Óleo sobre tela

Dimensões: alt. 235 cm x lg. 235 cm

Palácio Nacional de Mafra

Pormenor com quadro moldurado dentro do quadro. Moldura *tondo*, com iconografia régia, encimada pela coroa real. Com motivos vegetalistas convexos, pintados a verde, a moldura possui ainda a prateado aquilo que se assemelha à Cruz da Ordem de Cristo. Observa-se ornamentação perlada a vermelho.

© MatrizPix/ Fotógrafo José Paulo Ruas





Fig. 69 - *Retrato do Rei D. José*

Autor Desconhecido

c. 1750 -1777

Óleo sobre tela

Dimensões: alt. 105 cm x lg. 81 cm

Palácio Nacional de Mafra

Moldura em pinho dourado, sem decoração.

© MatrizNet/ Fotografia Gabriela Cordeiro



Fig. 70 - *Retrato de Manuel de Azevedo Fortes*

Pierre-Antoine Quillard

c. 1726-1733

Óleo sobre tela

Dimensões: alt.122 cm x lg. 9 cm

Palácio Nacional de Mafra

Moldura, coeva, apresenta profusa talha barroca dourada, decorada com motivos vegetalistas.

© MatrizNet



Fig. 71 - *Apoteose de um Herói*

Charles Le Brun

Séc. XVII

Óleo sobre tela

Dimensões: alt. 145 cm x lg. 120 cm

Palácio Nacional de Queluz

Moldura em talha dourada. A parte inferior da moldura apresenta placa de madeira ao centro, tendo friso interior com motivos fitomórficos.

© MatrizNet



Fig. 72 - *Retrato da Rainha D. Maria I*

Autor desconhecido

c. 1777-1792

Óleo sobre tela

Dimensões: alt. 84 cm x lg. 61 cm

Palácio Nacional de Queluz

Madeira exótica, entalhada e dourada, pintada com marmoreado vermelho e verde. A moldura, coeva, possui estrutura arquitectónica decorada com elementos vegetalistas.



Fig. 73 - *Retrato de D. Maria Sofia de Baviera Neuburgo*

Autor desconhecido

Séc. XVIII

Óleo sobre tela

Dimensões: alt. 73,8 cm x lg. 60,9cm

Palácio Nacional de Queluz

Moldura oval, lisa e dourada, sem decoração.

© MatrizNet



Fig. 74 - *Cristo Crucificado*

Autor desconhecido

Séc. XVIII

Óleo sobre tela

Dimensões: alt. 82 cm x lg. 43 cm

Palácio Nacional de Queluz

Moldura, de remate superior curvo, dourada e entalhada com folhas e ramos.



Fig. 75 - *Retrato do Príncipe D. José*

Miguel António do Amaral

c. 1774

Óleo sobre tela

Dimensões: alt. 114 cm x lg. 91 cm

Palácio Nacional de Queluz

Moldura lisa dourada, vermelha e verde, decorada com aves e elementos vegetalistas.

© MatrizNet



Fig. 76 - *Retrato de Dama com cão*

Autor desconhecido

c. 1775-1800

Óleo sobre marfim

Dimensões: alt. 13,5 cm x lg. 9 cm

Palácio Nacional de Queluz

Moldura de tartaruga com tremidos de madeira negra. Aplicação de metal dourado nos cantos.



Fig. 77 - *Cena de Merenda de Caça no Inverno*

Autor desconhecido

c. 1767

Óleo sobre tela

Dimensões: alt. 192 cm x lg. 97 cm

Palácio Nacional de Queluz

Moldura *rocaille*, em madeira, ornamentada com "papier-machê" dourado, composto por motivos vegetalistas.



Fig. 78 - *Cena de Toilete Masculina*

Autor desconhecido

Séc. XVIII

Óleo sobre tela

Dimensões: alt. 95 cm x lg. 70 cm

Palácio Nacional de Queluz.

Moldura rococó, estilo de Luís XV, decorada com "papier-machê" dourado, composta por elementos vegetalistas.



Fig. 79 - *Retrato do Príncipe D. José*,

Miguel António do Amaral

1774

Óleo sobre tela

Dimensões: alt. 144 cm x lg. 109 cm

Palácio Nacional de Queluz

Representação de quadro dentro do quadro, com moldura oval, sem decoração.



Fig. 80 - *Retrato da Rainha D. Mariana Vitória de Bourbon*

Miguel António do Amaral

c. 1776-1780

Óleo sobre tela

Dimensões: alt. 112 cm x lg. 88 cm

Palácio Nacional de Queluz

Moldura dourada e entalhada. Na sua parte superior apresenta coroa ladeada por flores, com enrolamentos e flores nos cantos da moldura.

© MatrizNet



Figs. 81 - 82 - *Retrato de um Nobre*

Autor desconhecido

Séculos XVI – XVII

Óleo sobre tela

Dimensões: alt. 56,5 cm x lg. 45,5 cm

Palácio Nacional de Sintra

Moldura dourada, com motivos vegetalistas nos cantos e friso interior fitomórfico. O reverso da moldura permite observar sistema de sustentação, através de duas argolas.

© MatrizNet.





Fig. 83 - *Nossa Senhora da Conceição*,

Pedro Alexandrino de Carvalho

Séc. XVIII

Óleo sobre tela

Dimensões: alt. 153 cm x lg. 89,3 cm

Palácio Nacional de Sintra

Moldura de perfil semi-circular, sem decoração.

© MatrizNet/ Fotógrafo Cláudio Marques



Fig. 84 - *Sagrada Família*

Bento Coelho da Silveira

c. 1670

Óleo sobre tela

Dimensões: alt. 105 cm x lg. 95 cm

Palácio Nacional de Sintra

Moldura dourada e entalhada. Com friso interior fitomórfico, apresenta ainda na parte exterior sequência de pérolas.

© MatrizNet/ Fotógrafo Cláudio Marques



Fig. 85 - *D. Maria I*

Inácio de São Paio (atribuído)

Séc. XVIII

Óleo sobre tela

Dimensões: alt. 144 cm x lg. 109 cm

Palácio Nacional de Sintra

Moldura entalhada e dourada apresenta friso interior com sequência de pérolas, assim como parte exterior se observa motivos vegetalistas.

© MatrizNet./ Fotógrafo Cláudio Marques



Fig. 86 - *São Tiago Maior e Santa Clara*

Autor desconhecido

Séc. XVII

Óleo sobre tela

Dimensões: alt. 162 cm x lg. 196 cm

Palácio Nacional de Sintra

Moldura de madeira escura decorada com motivos geométricos, sugere estrutura arquitectónica, com entablamento.

© MatrizNet./ Fotógrafo Cláudio Marques



Fig. 87 - *A Virgem com o Menino*

Cesare da Sesto

Séculos XV-XVI

Óleo sobre madeira

Dimensões: alt. 95 cm x lg. 82 cm

Palácio Nacional de Sintra

Moldura original, de perfil *cassetta*, decorada com folhagens.

© MatrizNet./ Fotógrafo Cláudio Marques



Fig. 88 - *São João Baptista*

Autor desconhecido

Séc. XVI

Têmpera sobre madeira e tecido

Dimensões: alt. 81 cm x lg. 64 cm

Palácio Nacional de Sintra.

Moldura original, de perfil *cassette*, decorada com motivos vegetalistas.

© MatrizNet./ Fotógrafo Cláudio Marques



Fig. 89 - *Virgem, o Menino, e Santos e Episódios do Calvário e da Anunciação,*

Autor desconhecido

Século XIV

Têmpera sobre madeira de choupo

Dimensões: alt. 88 cm x lg. 44 cm

Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa

Trata-se de um tabernáculo onde a iconografia religiosa, que aqui não necessita de descrição, entra e faz parte da própria moldura. As suas colunas são autênticas cadeias de médios oitos, apresentando as várias características da arquitectura de então. O gosto pela arquitectura gótica é notório. A moldura não é original.

© *Museu Nacional de Arte Antiga*, Lisboa, Hirmer Verlag Munchen, Alemanha, 1999



Fig. 90 - *Milagre de Santo Eusébio de Cremona (?)*

Rafael Sanzio

c. 1502-1503

Óleo sobre madeira de choupo

Dimensões: alt. 26 cm x lg. 4 cm

Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa

Moldura coeva, de estrutura arquitectónica com elementos de decoração vegetalista.

© *Museu Nacional de Arte Antiga*, Lisboa, Hirmer Verlag Munchen, Alemanha, 1999



Fig. 91 - *Degolação dos Cinco Mártires de Marrocos*

Francisco Henriques

c. 1508- 1511

Óleo sobre madeira de carvalho

Dimensões: alt. 144,5 cm x lg. 87 cm

Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa

Moldura coeva, de ornamentação gótica, com arco rebaixado, dourada.

© *Museu Nacional de Arte Antiga*, Lisboa, Hirmer Verlag Munchen, Alemanha, 1999



Fig. 92 - *Casamento Místico de Santa Catarina*

Hans Holbein

1519

Óleo sobre madeira de carvalho

Dimensões: alt. 192 cm x lg. 137,5 cm

Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa

Moldura de estrutura arquitectónica ornamentada com motivos vegetalistas.

© *Museu Nacional de Arte Antiga*, Lisboa, Hirmer Verlag Munchen, Alemanha, 1999



Fig. 93 - *Virgem com o Menino*

Jan Van Scorel (atribuído)

c. 1526-1527

Óleo sobre madeira de carvalho do norte

Dimensões: alt. 71,5 cm x lg. 42,5 cm

Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa

Dourada, possui arco superior enquadrado dentro da moldura rectangular.



Fig. 94 - *Deposição no Túmulo*

Cristóvão de Figueiredo

c. 1525-1530

Óleo sobre madeira de carvalho

Dimensões: alt. 182 cm x lg. 15 cm

Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa

Inv. 310 Mold

Moldura tabernáculo com elementos vegetalistas a decorar. Segundo notas inseridas no caderno de inventário de Molduras do Museu Nacional de Arte Antiga, trata-se de uma moldura de carvalho dourado, tendo sido incorporada em 1913, oferta de D. Aurora de Macedo. Cite-se “Túmulo”, de Cristóvão de Figueiredo. Cópia de uma moldura de Renascença existente na sacristia de Santa Cruz de Coimbra”.



Fig. 95 - *O Presépio*

Josefa de Óbidos

1669

Óleo sobre tela

Dimensões: alt. 150 cm x lg. 164 cm

Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa

Inv. 265 Mold

Segundo uma nota inserida no caderno de inventário de Molduras do Museu Nacional de Arte Antiga, esta moldura viria a emoldurar uma tela que representa a *Virgem, 2 Freiras e 2 Santas*, tendo a mesma sido incorporada no Museu Nacional de Arte Antiga, em Outubro de 1913, sendo proveniente do Convento de Santa Joana. De volta redonda na parte superior, com motivos vegetalistas, está actualmente a emoldurar o *Presépio* de Josefa de Óbidos.



Fig. 96 - *Virgem em Glória*

Maria Benedita (Princesa Maria Francisca Benedita, filha do rei d. José I)

Século XVIII

Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa

Inv. 407 Mold

Moldura de mogno dourado, de estilo rococó. Decorada com motivos vegetalistas.

© *Museu Nacional de Arte Antiga*, Lisboa, Hirmer Verlag Munchen, Alemanha, 1999



Figs. 97 - 98 – Sem título

Século XVIII (?)

Capela do Hospital da Misericórdia de Arruda
dos Vinhos

Moldura rectangular, cuja decoração, muito
danificada, julgamos ser cadeia de oitos.





Fig. 99 - *Coroação da Virgem*

Mestre de Arruda dos Vinhos (?)

Meados do séc. XVI

Igreja Matriz de Arruda dos Vinhos

Moldura dourada, de século XVIII. Decorada com folhas de acanto, é encimada por cabeça de menino, concheado em registo superior, inserido em folhagens de acanto.



Fig. 100 - *Adoração da Virgem*

Mestre de Arruda dos Vinhos (?)

Meados do séc. XVI

Igreja Matriz de Arruda dos Vinhos



Fig. 101– *Visitação*

Mestre de Arruda dos Vinhos (?)

Séc. XVI

Igreja Matriz de Arruda dos Vinhos



Fig. 102 - *Santana e S. Joaquim*

Mestre de Arruda dos Vinhos (?)

Meados do séc. XVI

Igreja Matriz de Arruda dos Vinhos



Fig. 103 - *S. João Baptista*

Mestre de Arruda dos Vinhos (?)

Meados do séc. XVI

Igreja Matriz de Arruda dos Vinhos



Fig. 104 - *S. Pedro*

Mestre de Arruda dos Vinhos (?)

Meados do séc. XVI

Igreja Matriz de Arruda dos Vinhos



Fig. 105 - Convento das Carmelitas
Carnide, Lisboa

Pormenor da talha da moldura, com motivos vegetalistas, apresenta ainda elementos antropomórficos, cabeças de meninos.

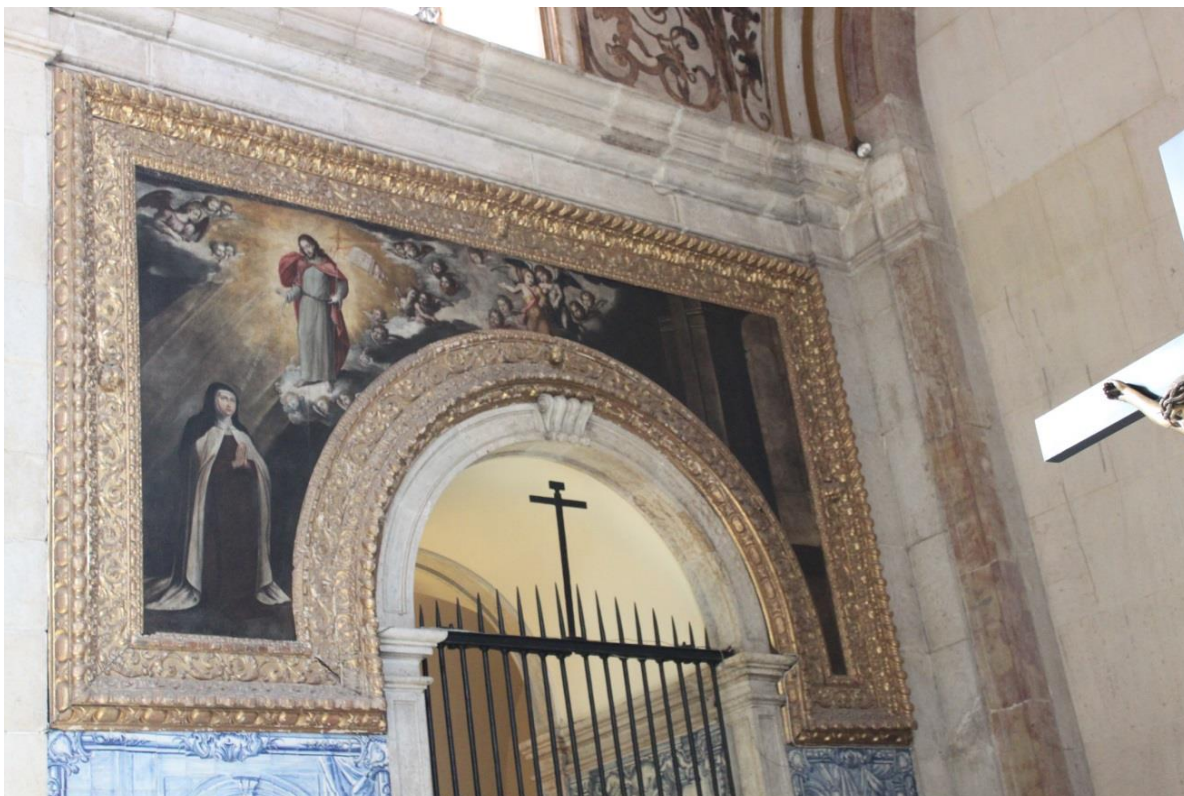
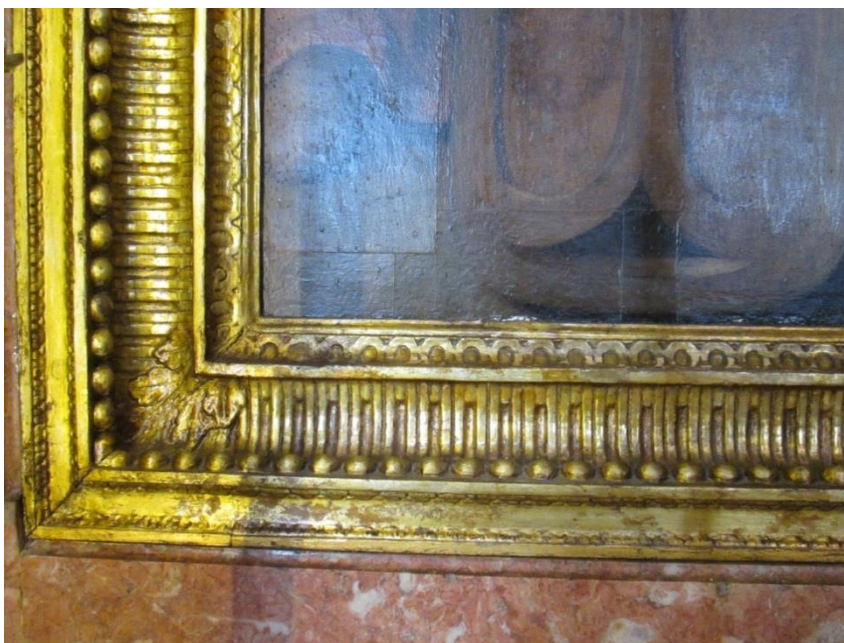


Fig. 106 - Convento das Carmelitas

Carnide, Lisboa

Moldura dourada e entalhada de enquadramento arquitectónica. A sua estrutura, condicionada pela arquitectura do espaço, é recortada em círculo na parte inferior. Apresenta cabeças de meninos, motivos vegetalistas e geométricos.



1. Estrias ou ranhuras

Publ. Por María Pía Timón Tiemblo, El marco en España Del mundo romano al inicio del modernismo, Publicaciones Europeas de Arte, 2002, p. 132.

Fig. 107 - Pormenor da moldura de um retábulo lateral

Igreja da Luz

Carnide, Lisboa

Com estrias perpendiculares, possui folhas de acanto nos cantos, assim como uma sequência de pérolas, e ainda friso interior com discos, e exterior com motivos fitomórficos.



Fig. 108 - Retábulo maneirista

Francisco Venegas e Diogo Teixeira

c. 1590

Igreja da Luz

Carnide, Lisboa

Um exemplo de arquitectura-moldura. As pinturas de Francisco Venegas e Diogo Teixeira, estão inseridas em retábulo de madeira dourada, cujos elementos vegetalistas e de arquitectura decoram o retábulo. Apresenta ainda pinturas circulares com molduras *tondo*.



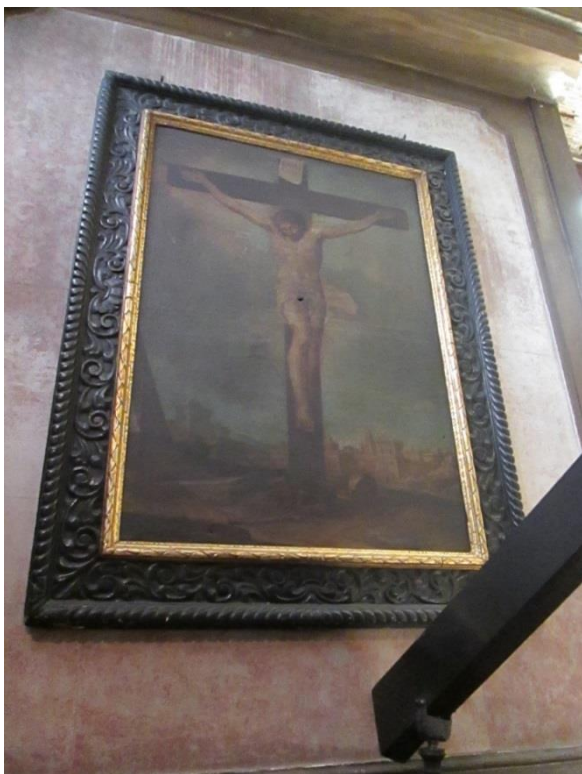
Fig. 109 - Retábulo pétreo com tábuas de fim do século XVI

Hoje na Igreja da Conceição

(antigo convento das Trinas do Rato, Lisboa)

Proveniente do Mosteiro de Santa Maria da Vitória, Batalha, passou para este local após as obras de restauro da DGEMN.

Arquitectura-moldura pétreo, com elementos de arquitectura. As pinturas encontram-se inseridas em molduras de madeira negra, com frisos internos dourados.



Figs. 110 - 111 – *Cristo Crucificado*

Igreja da Conceição Velha

Lisboa

Pormenor da moldura com friso interno dourado de elementos fitomórficos.

Moldura com motivos vegetalistas e friso com cordão torcido. Aparece ainda, no registo inferior da moldura, uma etiqueta numerada.





Fig. 112 - Igreja dos Anjos

Lisboa

Pormenor da talha da moldura. Apresenta motivos antropomórficos, vegetalistas e geométricos.



Figs. 113 - 114 - *Santa Ana instruindo as Monjas*

André Reinoso

Meados do séc. XVII

Mosteiro dos Jerónimos, Lisboa

Esta moldura, com remate superior curvo, é composta por duas partes. É preta com frisos dourados.

Observa-se ainda elemento de sustentação da moldura.





Fig. 115 - Retábulo pétreo da capela-mor do Mosteiro dos Jerónimos

Jerónimo de Ruão (arquitecto) e Lourenço de Salzedo (pinturas)

1570-72

Mosteiro dos Jerónimos, Lisboa

Exemplar de arquitectura-moldura. A arquitectura ditou a forma das pinturas, côncavas, assim como das molduras pétreas.

Figs. 116 -117 – *Jesus Cristo dando a comunhão aos apóstolos*

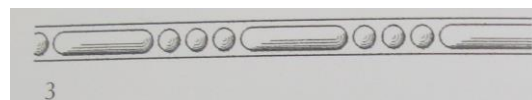
José do Avelar Rebelo, c. 1650

Moldura da autoria do ensamblador
António Vaz de Castro

Sé de Lisboa



Pintura cuja moldura apresenta corte superior curvo, com friso interior de carácter fitomórfico. Apresenta ainda uma sequência de três pérolas, com forma semelhante à do arroz.



1. Sequência de três pérolas e uma forma de arroz.

Publ. Por María Pía Timón Tiemblo, *El marco en España Del mundo romano al inicio del modernismo*. Publicaciones Europeas de Arte.





Fig. 118 - Altar da Igreja de São Francisco do Porto

Altar da Igreja gótica de São Francisco do Porto, com exuberante talha dourada barroca, de Estilo Joanino, centrando e moldurando um fresco da Virgem da Rosa com doadores, do séc. XV. O valor devocional deste fresco quatrocentista levou a que no século XVIII se fizesse um retábulo de talha a envolvê-lo como uma grande membrana-moldura. Em cima observa-se moldura sem pintura, cujo lugar é ocupado por outra pintura, de dimensões reduzidas, com moldura negra.



Fig. 119 - Retrato de D. João V

Gian Domenico Duprà

c. 1720

Traça do arquitecto Gaspar Ferreira

Biblioteca Joanina da Universidade de Coimbra

Retrato de D. João V, por Gian Domenico Duprà, cerca de 1720, com moldura barroca de grande aparato cenográfico (traça do arquitecto Gaspar Ferreira). Uma cortina envolve o retratado D. João V, meninos desnudos abrem a cortina, encimada pela coroa real.



Fig. 120 – *Nossa Senhora da Misericórdia*

José Lopes

1735

Santa Casa da Misericórdia, Braga

Tela da boca da tribuna do triplo retábulo da capela- mor da Igreja da Misericórdia de Braga. Uma verdadeira arquitectura-moldura, ficando a *Nossa Senhora da Misericórdia*, ao centro, emoldurada com larga moldura barroca, decorada com motivos arquitectónicos, vegetalistas e antropomórficos.



Figs. 121 – 122 - *Santo Inácio de Loyola e a fundação da companhia de Jesus*

Autor desconhecido

Séc. XVII

Museu Pio XII, Braga

Moldura castanha com friso dourado interior. Observa-se reverso da moldura, com especial destaque para o elemento de junção da madeira, em metal.





Figs. 123 – 124 - *Nossa Senhora do Pópulo*,
Autor desconhecido

Séc. XVII

Museu Pio XII, Braga

A moldura é de perfil *cassette*, decorada com motivos vegetalistas pintados a dourado. O pormenor do reverso desta moldura apresenta sistema de suspensão, apoiado em duas peças de metal.





Fig. 125 - *Beato Inácio de Azevedo e seus companheiros*

Autor desconhecido

Séc. XVII

Museu Pio XII, Braga

Esta pintura apresenta quadro dentro do quadro, onde está emoldurada a Nossa Senhora do Pópulo nesta obra, merecendo especial destaque face ao resto da composição pictórica. Uma pequena tábua com friso dourado está no centro da cena.



Fig. 126 - Fragmento de base moldurada

Época romana

Executada no Alentejo

Proveniente de S. Miguel da Mota

Museu Nacional de Arqueologia, Lisboa

©MatrizNet/ Fotografia Mélanie W. E. Cunha

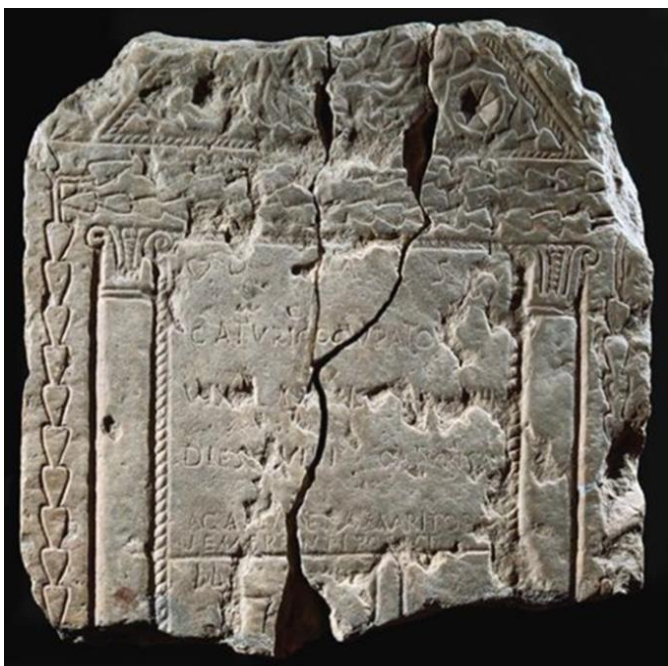


Fig. 127 - Estela

Época romana, século III

Museu Nacional de Arqueologia, Lisboa

Moldurado por cordões de folhas, esta estrutura arquitectónica apresenta ainda colunas que sustentam a composição. Está associada às molduras tabernáculos.

©DDF/ Fotografia José Pessoa



Fig. 128 - Mosaico representando as Musas

Época Romana, século IV

Torre de Palma, Monforte

Museu Nacional de Arqueologia, Lisboa

Moldura com meandros de suásticas de volta dupla.

©MatrizNet